

UNIV. OF ARIZONA  
N6934 .F55 1972 mn  
Floerke, Hanns/Studien zur niederlandisc



3 9001 03863 9707

# STUDIEN ZUR NIEDERLANDISCHEN KUNST- UND KULTURGESCHICHTE

Die Formen des Kunsthandels,  
das Atelier und die Sammler  
in den Niederlanden vom  
15.-18. Jahrhundert









N  
6934  
F55  
1972

# **Studien zur niederländischen Kunst- und Kulturgeschichte**

**Die Formen des Kunsthandels,  
das Atelier und die Sammler  
in den Niederlanden vom  
15.—18. Jahrhundert**

von

**Hanns Floerke**

---

**Mit vier Bildbeilagen**

---

**München und Leipzig  
bei Georg Müller**

**1905**

# Studien zur niederländischen Kunst- und Kulturgeschichte

Die Formen des Renaissances  
des Mittel- und der Renaissance  
in den Niederlanden  
16-18. Jahrhundert

Hanns Fiecke

Mit einer Einführung

1972  
DAVACO PUBLISHERS  
Soest, Holland

## Vorbemerkungen.

Vorliegende Arbeit verdankt ihr Entstehen einer Anregung Adolph Bayersdorfers, der mir die Ursachen der geradezu gewaltigen Bilderproduktion Hollands im 17. Jahrhundert zu untersuchen empfahl.

Die ersten Ergebnisse meiner einschlägigen Studien wurden im Frühjahr 1901 von der philosophischen Fakultät der Universität Basel als Promotionsschrift angenommen.

Die damals unter dem Titel: „Der niederländische Kunsthandel im 17. und 18. Jahrhundert“ nur als Manuskript gedruckte Skizzenreihe veröffentliche ich hiermit, beträchtlich erweitert und verbessert, und spreche auch an dieser Stelle den Herren Prof. Dr. Stephan Bauer in Basel, Dr. Adolph Goldschmidt in Berlin und Archivar F. Joos van den Branden in Antwerpen meinen verbindlichsten Dank für Rat und Hilfe aus.

Aber auch in der vorliegenden Form erhebt meine Arbeit nicht den Anspruch etwas Abgeschlossenes zu bieten, sie will vielmehr nur eine Anregung geben, die behandelten Erscheinungen mehr, als bisher in der kunstgeschichtlichen Literatur üblich war, der Beachtung zu würdigen.

\* \* \*

Die in den Text eingestreuten Zahlen weisen, wenn fett gedruckt, auf Anmerkungen, sonst auf Literaturnachweise hin.

München, im Februar 1904.

Der Verfasser.

## Inhaltsverzeichnis.

	Seite
1. Der Markt- und Strassenhandel mit Kunstwerken . . . .	1
2. Bilder als Zahlungsmittel . . . . .	30
3. Weitere Formen des Kunsthandels . . . . .	37
4. Ausstellungen . . . . .	58
5. Der niederländische Aussenhandel mit Kunstwerken . .	74
6. Die Kunsthändler . . . . .	85
7. Das Atelier . . . . .	120
8. Die Sammler. Preisverhältnisse . . . . .	163
Anmerkungen . . . . .	183
Register . . . . .	219

## Benutzte Literatur.

- Amsterdam: Beschreibung des Rath-Hauses. 1766.
- Amsterdam: Nieuwe Atlas van de voornaamste Gebouwen en Gezigten met derzelver beknopte Beschryvingen. 1783.
- Anonimo Morelliano; übersetzt von Th. von Frimmel. Wiener Quellenschriften, Neue Folge, I. 1888.
- Antwerpen: Historisch Onderzoek naer den Oorsprong en den waren naem der openbare Plaetsen en andere outheden van de stad . . . 1828.
- Antwerpsch Archievenblad; uitgegeven door F. Jos. van den Branden. XXI.
- Baedeker, K.: Belgien und Holland nebst dem Grossherzogtum Luxemburg. 1897.
- Baes, E.: La peinture flamande et son enseignement sous le régime des confréries de St.-Luc. 1882.
- Beffroi, Le: Bruges 1863—1878. I.—IV.
- \*) Bie, Cornelis de: Het gulden Cabinet van de edel vry Schilder-Const. Antwerpen 1662.
- Blok, P. J.: Geschiedenis van het Nederlandsche Volk. IV.
- Blommaert, Ph.: Geschiedenis der Rhetorykkamer: „De Fonteine“, te Gent. 1847.
- Bode, W.: Studien zur Geschichte der holländischen Malerei. 1883.
- Branden, F. Joos van den: Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool. 1883.
- Bredius, A.: De Kunsthandel te Amsterdam in de XVII. eeuw; Amsterdamsch Jaarboekje 1891.
- Bredius, A.: Die Meisterwerke des Rijksmuseums.
- Buecher, K.: Entstehung der Volkswirtschaft.
- Busscher, E. de: Recherches sur les peintres et sculpteurs à Gand au XVI siècle. Gand 1865.
- Bijdragen tot de Statistiek van Nederland II. (1895) und III. (1896).
- Castele, D. van de: Keuren 1441—1774, Livre d'Admission 1453—1574 et autres documents inédits concernant la gilde de St. Luc, de Bruges. 1867.



Catalogue raisonné des tableaux et des sculptures du Musée Royal de La Haye (Mauritshuis), 1895.

Crowe und Cavalcaselle: Geschichte der altniederländischen Malerei, übersetzt von A. Springer. 1875.

Delft: Beschryving der Stadt ... — Te Delft by Reinier Boitet 1729.

Descamps, J. B.: La vie des Peintres flamands, allemands et hollandais. Paris, 1753—64. 4 vol.

Dyk, Jan van: Kunst en Historiekundige Beschryving en Aanmerkingen over alle de Schilderyen op het Stadthuis te Amsterdam. 1760.

Ehrenberg, R.: Das Zeitalter der Fugger.

Eisenmann, O.: Kurzes Verzeichnis der Gemälde in der Kgl. Galerie zu Kassel, 1898.

Franken, D. Dz.: Adriaen van de Venne, 1878.

Frimmel, Th. von: Handbuch der Gemäldekunde. 1894.

Galesloot, M. L.: Documents relatifs à la formation et la publication de l'ordonnance de Marie-Thérèse du 20. III. 1773. Antwerpen 1867.

\*) Gool, Johan van: De nieuwe Schouburg der nederlantsche Kunstschilders en Schilderessen, in 's-Gravenhage 1750—51.

Guhl, E.: Künstler-Briefe; Kunst und Künstler des 17. Jahrhunderts. Berlin, 1856.

Guicciardini, L.: Description de tous les Pays-Bas, Amsterdam 1625.

\*) Hoet, G.: Catalogus ... van schilderijen met derzelver prijzen. 's-Gravenhage 1752. 2 vol. Supplement dazu: P. Terwesten: Catalogus van schilderijen met derzelver pryzen sedert 1752—1768 ... 's Gravenhage: 1770.

Hofstede de Groot, C.: Arnold Houbraken und seine „Groote Schouburgh“. Haag, 1893.

Houbraken, Arnold: „Groote Schouburgh“, übersetzt von A. von Wurzbach. Wiener Quellschriften, 1880.

Huytens, J.: Recherches sur les Corporations Gantoises, 1861.

Hymans, H.: Le livre des peintres de Carel van Mander. Paris, 1884. 2 vol.

Immerzeel, J.: De Levens en Werken der Hollandsche en Vlaamsche Kunstschilders etc. Amsterdam: 1842.



Kataloge der Museen von Amsterdam, Berlin, Antwerpen, Brüssel, Haarlem, Leyden, London, München, Paris, Schleissheim, Schwerin, Utrecht, Venedig.  
 Laborde, Le comte de: Les ducs de Bourgogne; seconde partie, Paris 1849—52. 3 vol.

- \*) Lairesse, G. de: Groot Schilderboek, II. druk, Haarlem, 1740.  
 Lautner, M.: Wer ist Rembrandt? 1891.

Laveleye, E. de: Catalogue du Musée Wiertz, précédé d'une notice biographique. Bruxelles, 1901.

Leyde, Les delices de . . ., 1712.

Loo, G. H. de: Catalogue critique de l'exposition de tableaux flamands à Bruges, 1902.

Loon, G. van: Beknopte Verhandeling van de Week — en Jaarmarkten mitsgaders van de Kermissen in Holland. 1743.

- \*) Mander, Carel van: Het Schilderboek. Amsterdam, 1618.

Mander, Carel van: Het Leven der . . . Schilders; Ausgabe von J. de Jongh. Amsterdam 1764. 2 vol.

Mantels, W.: Beiträge zur Lübisoh-Hansischen Geschichte: Aus dem Memorialbuch des Lübecker Krämers Hinrich Dunkelgud. Jena, 1881.

Martin, W.: Het leven en de werken van Gerrit Dou beschouwd in verband met het schildersleven van zijn tijd. Leiden, 1901.

Michel, E.: Rembrandt, sa vie, son oeuvre et son temps. Paris, 1893.

Moretus, Jan II.: Boek gehouden door . . . als deken der St. Lucasgilde (1616—1617). Antwerpen, 1878.

Muller, S. Fz.: De Utrechtsche Archieven. I. Schilders-Verenigingen te Utrecht. 1880.

- \*) Obreen, Fr. D. O.: Archief voor nederlandsche Kunstgeschiedenis, bijeengebracht door . . . 7 vol.

(Oudermeulen, van der): Recherches sur le commerce. Amsterdam 1778.

Oud Holland. I.—XX.

(Parival): Les delices de la Hollande, 1710.

Patin, Ch.: Relations historiques et curieuses de voyages en Hollande, 1676.

Piles, Roger de: Beknoopt verhaal van het leven der vermaardste Schilders. Amsterdam, 1725.

— VIII —

- Pringsheim, O.: Beiträge zur wirtschaftlichen Entwicklungsgeschichte der Vereinigten Niederlande im 17. und 18. Jahrhundert. (Schmoller, Forschungen II.)
- Roozes, M.: Catalogue du Musée Plantin-Moretus. Anvers, 1893.
- Roozes, M.: Geschichte der Malerschule Antwerpens; übersetzt von F. Reber. München, 1881.
- Rosenberg, A.: Adriaen und Isaak van Ostade. 1900.
- Rosseels, E.: Het Huis van Christoffel Plantijn. Antwerpen, 1892.
- Sandrart, J.: Teutsche Akademie. 1679.
- Scheltema: Rembrandt, discours sur sa vie et son génie. Nouvelle Édition par W. Bürger. Paris, 1866.
- Schmid, H. A.: Arnold Böcklin. München 1901.
- Schnaase: Niederländische Briefe. 1834.
- Servaas van Rooyen, A. J.: Catalogus der Geschied — en Oudheidkundige voorwerpen van het Gemeente-Museum van 's-Gravenhage, 1893.
- Servaas van Rooyen, A. J.: Catalogus der Schilderijen van het Gemeente-Museum van 's-Gravenhage, 1890.
- Someren, J. F. van: Essai d'une bibliographie de l'histoire spéciale de la peinture et de la gravure en Hollande et en Belgique (1500—1875), 1882.
- Sponsel: Sandrarts „Teutsche Akademie“, kritisch gesichtet.
- Taine, H.: Philosophie de l'art dans les Pays-Bas.
- Ter Gouw, J.: De Gilden. Amsterdam, 1866.
- Thausing: Dürers Briefe, Tagebücher und Reime. Wiener Quellenschriften III. 1872.
- Vischer, R.: Rubens. 1904.
- Vosmaer, C.: Rembrandt Harmens van Rijn, sa vie et ses oeuvres. La Haye, 1868.
- Wauters, A. J.: Die vlämische Malerei.
- Weale, J.: Catalogue de l'exposition des Primitifs flamands à Bruges, 1902.
- Weyerman, Campo: De levensbeschrijvingen der nederlandsche konst-schilders en konst-schilderessen. vol. I.—III. 's-Gravenhage, 1729 vol. IV. Dordrecht, 1769.
- Woermann, K.: Katalog der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden, 1899.
- Zesen, Filips von: Beschreibung der Stadt Amsterdam, 1663.

\*) Diese Werke sind in Nachdruck erschienen bei  
Davaco Publishers, Soest.

## 1. Der Markt- und Strassen-Handel mit Kunstwerken.

Die plötzliche Blüte der holländischen Malerei und ihre beispiellose Produktion in kürzester Zeit, deren Ergebnisse unsere Museen beherrschen, legen die Frage nach den Ursachen des Bedarfs nahe, der ihnen zu grunde lag. Die Untersuchung kann aber nicht vor den durch den Abfall der sieben Provinzen gegebenen politischen Grenzen Halt machen, sondern muss häufig das ganze niederländische Kunstgebiet in Rechnung ziehen, das ja bis zur Trennung von Nord und Süd ein so gut wie einheitliches war.

Wer war in den Niederlanden nun Träger dieses Bedarfs?

Die Sammler, könnte man antworten: Ja, aber die Sammler repräsentieren ebensowenig das Kunstverständnis eines Volkes und dessen Nachfrage nach Bildern, wie die Millionäre eines Landes den Reichtum desselben. Zudem hat es Sammler schliesslich überall gegeben, wo sich eine lebhaftere Kunstentwicklung bemerkbar machte — wenn auch vielleicht nicht ganz in dem Masse wie in den Niederlanden.

Aber der Bedarf ist dort nicht bei einer so oder so zu charakterisierenden Gruppe nachzuweisen, sondern

wurde von dem ganzen Volke geteilt — in den nördlichen Provinzen aus Gründen des volkstümlicheren Charakters der Kunst in höherem Masse als in den südlichen.

Ich will nun versuchen, die Frage nach der Entstehung dieses Bedarfs eines ganzen Volkes zu beantworten.

Wenn wir die uns erhaltenen Werke des 15. Jahrhunderts durchmustern, vermissen wir überall, wo ein Innenraum gegeben ist, die gemalte Tafel auf der Wand. Höchstens begegnet uns ein illuminiertes Pergamentblatt mit einem Gebet. In den äusserst seltenen und späten Fällen, wo wir wirklich etwas derartiges finden, handelt es sich um ein kleines Andachtsbild.<sup>1</sup> Dagegen finden sich Spiegel,<sup>2</sup> Kannen, Leuchter, Bücher, Bodenteppiche, Glasmalereien — letztere allerdings meist mit Beziehung auf den Besteller, sein Wappen oder seinen Namensheiligen darstellend<sup>3</sup> — und dergleichen Gebrauchs- und Dekorationsgegenstände mit der grössten Liebe wiedergegeben.

Dieser Mangel an gemalten Bildern in der bürgerlichen Wohnung kann kein Zufall sein. Suchen wir nach den Gründen!

Das Leben des gotischen Mittelalters kreiste um eine mächtige Zentralsonne — die Kirche — und kannte nur eine fast ausschliesslich kirchliche, also öffentliche Kunst, deren Schwerpunkt in Architektur und Skulptur lag. In ihrer Einschränkung der Wandflächen durch vertikale Bauglieder und in ihrer Auflösung derselben in enggestellte Spitzbogenarkaden hemmte die Gotik in den Niederlanden, wie überall, wo sie auftrat und ihre Herrschaft durch Jahrhunderte geltend machte, die Entwicke-

lung der figürlichen Wandmalerei. Das Bedürfnis nach bildlicher Darstellung musste sich also, ehe die Staffeleibilder in Aufnahme kamen, auf andere Weise Genüge tun. Und es stand ihm dazu neben dem beschränkten Gebiet der Glasmalerei zweierlei offen: die handwerkliche dekorative und die Miniaturen-Malerei. Zur dekorativen Malerei gehörte ausser der Verzierung von Gebäuden und Möbeln und dem Bemalen von Holz- und Steinskulpturen auch die heraldische Malerei und das Entwerfen von kostbaren Stoffen, Messgewändern und Gobelins.

Für das bürgerliche Haus kam hiervon als Anregung zu Wertschätzung und Besitzenwollen bildlicher Darstellungen nur der Wandteppich in Betracht, oder vielmehr, da dieser ein zu grosser Luxusgegenstand war, eine Nachahmung: der gemalte Wandbehang.

Eine Stelle aus van Manders Biographie des Rogier van Brugghe (Rogier van der Weyden) gibt darüber einigen Aufschluss. Es heisst hier: „Zu jener Zeit“ (also um die Mitte des 15. Jahrhunderts) hatte man die Gewohnheit, grosse Tücher mit grossen Figuren darauf herzustellen. Man gebrauchte sie, um Stuben damit wie mit Wandteppichen zu behängen. Diese Tücher waren mit Ei- oder Leimfarbe bemalt. Hierin war Rogier ein guter Meister“. <sup>4</sup> Diese Behänge „*beschreue cleeren*“ waren aus Leinwand, und ihre Bemalung beschäftigte eine besondere Gruppe von Dekorationsmalern, die sich rühmten, es an Kunst den Tafelmalern gleich zu tun, aber weder Porträts noch Tafelbilder malen noch sich der Ölfarben bedienen durften. <sup>5</sup> In den 1444 erneuerten *Keuren* der Lukasgilde zu Brügge finden wir sie als „*cleerscrivers*“ oder „*huusscrivers*“ bezeichnet. Unter den

*Varlets de chambre* der burgundischen Herzöge befanden sich auch einige dieser Behangmaler, und Zegher van Male sagt in seiner *Lamentatie* von jenen Wandbehängen, dass sie in Deutschland und Spanien sehr gesucht waren.<sup>5</sup> Diese Dekorationsmalerei, deren Zusammenhang mit den Vorlagen der Gobelins sehr eng gewesen sein muss, blühte auch in Mecheln und Courtray und ging allmählich in das Malen von Leimfarbenbildern über.<sup>6</sup> Ihr Alter ist schwer zu bestimmen; soviel aber scheint sicher, dass sie lange vor dem 15. Jahrhundert in Übung war.

Die Miniaturenmalerei hatte für das bürgerliche Haus wenig Bedeutung, da gut illuminierte Bücher auch für bemittelte Leute schwer erreichbare Luxusgegenstände und als solche nicht geeignet waren, einer etwaigen Neigung zum Sammeln Vorschub zu leisten. Dass die Miniaturen aber im Bunde mit den xylographischen Blättern ebenso wie die bemalten Wandbehänge das Interesse am Besitz bildlicher Darstellungen begründet haben, scheint sicher. Man konnte sich die illuminierten Pergamentblätter ja auch fertig und einzeln kaufen und sie an der Wand befestigen oder damit nach und nach seine religiösen Bücher füllen.<sup>7</sup>

Erst im 14. Jahrhundert beginnt die Tafelmalerei sich Geltung zu verschaffen. Aber wo die gemalte Tafel mit dem Privatmann in Berührung kommt, erscheint sie als Motivbild und als Schmuck- und Gedenkbild in der Familienkapelle. Das häusliche Andachtsbild ist erst ein zweiter Schritt, und man wird ihn um so weniger rasch gemacht haben, je stärker die Anziehungskraft der Kirchen war. Als er aber gemacht war, da blieb das Andachts-



bild, das in den dargestellten oder mitdargestellten Heiligen gewiss häufig Beziehungen zu den Besitzern hatte, lange das einzige Bild im Hause, ein zweckdienliches Stück Möbel, ebenso wie ein Betstuhl, nur anders gewertet wegen der Idee, die sich dahinter verbarg. Es war also noch kein Schmuckstück, auch nichts, was um seiner selbst willen geschätzt wurde. Dies konnte erst anders werden, als der Schönheitssinhalt des Bildes das religiöse Thema überstrahlte, als das Bild ausser diesem Vorwurf noch anderes sehen liess, als es Ausblicke in die allen verständliche reale Welt gewährte, d. h. als das Landschaftliche, Sittenbildliche, das Stilleben nicht mehr andeutungsweise, sondern mit der gleichen Sorgfalt und der gleichen Freude an der Sache behandelt wurde wie der Vorwurf selbst, und so gleichsam Bild im Bilde wurde. Hierdurch wurde die Freude des Wiedererkennens und Vergleichens mit der Natur geweckt und wachgehalten und ebenso der Wunsch nach Besitz in dieser neuen Welt.

Die van Eycks hatten diese neue vermenschlichte Welt geschaffen, und die sich anschliessende Schule machte sie immer weiteren Kreisen zugänglich. Fürsten, Magistrate, Korporationen, Hospitäler hatten nächst Kirchen und Geistlichen die Hand nach dieser Kunst ausgestreckt, — das bürgerliche Haus, das ein Muster der Einfachheit war, kam zuletzt dran.

Bis dahin hatten die illuminierten Bücher mit ihrem grösseren Stoffkreis und die bemalten Behänge dort, wo überhaupt Bedürfnis nach bildlicher Darstellung und bildlichem Schmuck vorhanden war, genügt, sie hatten aber auch den Geschmack gebildet und den Boden bereitet für die vom Ende des 15. Jahrhunderts ab immer bereit-

williger werdende Aufnahme des Staffeleibildes. Zu einer Malerei für das Haus, d. h. zu einer Malerei, die den grössten Teil ihrer Abnehmer unter den bürgerlichen Elementen findet, kommt es aber erst, als man auch Bilder malt, in denen das Religiöse im Sittenbildlichen erstickt, nur Vorwand oder Entschuldigung ist, als endlich Landschaft und Sittenbild selbständig werden und mythologische Stoffe in Aufnahme kommen, d. h. in der Zeit, die sich durch die Namen Quentin Matsijs, Jeronimus Bosch, Joachim Patinir, Lukas van Leyden näher bezeichnen lässt. Jetzt bemächtigt sich — in Antwerpen mehr als irgendwo anders — des höheren Bürgertums, das vorher diese Neigung nur an Holzschnitten und Kupferstichen hatte befriedigen können, auch die Lust Bilder zu sammeln; und in den Tagen des Pieter Aertsen und des Bauernbreughel erreicht die Freude an der Profanmalerei ihren vorläufigen Höhepunkt.

Damit glaube ich die Gründe für den Mangel an Bildern im mittelalterlichen Privathause angegeben und die allgemeinen Bedingungen für die Entstehung des Bedarfs danach berührt zu haben.

Im folgenden wende ich mich den besonderen Ursachen dieses Bedarfs und an der Hand des Kunst-Handels — des besten Gradmessens — seiner Entwicklung zu.

\*

\*

\*

Der Kunsthandel scheint in den Niederlanden schon verhältnismässig früh Bedeutung gehabt zu haben. Im Jahre 1457 erklären die Buchschreiber von Brügge auf

die Anklage der Malergilde, sie hätten ausserhalb grosse Mengen von Miniaturen gekauft und in die Stadt eingeführt, dass sie im Gegenteil täglich grosse Posten in in Brügge hergestellter Miniaturen ausführen, und in anderen Städten wie Gent, Ypern, Antwerpen und darüber hinaus verkaufen.<sup>8</sup> Wir hören ferner, dass um 1450 aus vielen Orten, vor allem aber aus Brüssel Leute nach Antwerpen kamen, die mit Bildern in der Stadt herumhandelten.<sup>9</sup> Das mächtig aufblühende Antwerpen, das in kurzer Zeit das Erbe von Brügge angetreten hatte, zählte in seinen Mauern um diese Zeit kaum anderthalb Dutzend Maler. Diese konnten das mit der Bevölkerung wachsende Bedürfnis nach Malereien nicht befriedigen. Da mussten denn Städte wie Brüssel, Gent, Brügge, Tournay und andere von ihrem Überfluss abgeben. Für den Umfang dieser Einfuhr ist bezeichnend, dass die Kirche — der ohnehin der grösste Teil davon in Gestalt von Votivbildern zufloss — ihn als gross genug ansah, um daraus Kapital zu schlagen. Schon früher hatten die Dominikaner sich den Markt für Gold- und andere kostbare Arbeiten tributpflichtig gemacht, indem sie ihm einen Platz bei ihrer Kirche anwiesen und die nötigen Buden vermieteten. Dies hatte sich als so gewinnbringend erwiesen, dass sich das Kapitel der Liebfrauenkirche entschloss, auf gleiche Weise den Kunsthandel einzufangen. Im Jahre 1460 wurden daher um einen offenen vierseitigen Platz aussgedehnte Verschläge errichtet und in einzelne Buden abgeteilt.<sup>10</sup>

Die Händler scheinen sich aber nicht besonders gedrängt zu haben sich die Ware im Interesse des Kirchensäckels zu verteuern; denn die Herren von Unserer

Lieben Frau sahen sich veranlasst, den Magistrat zur Verleihung eines Privilegs zu bewegen. Hierdurch wurde nun „Allen, die mit Malereien herumgehen, seien sie von ausserhalb oder aus der Stadt selbst“, geboten, ihre Ware während der Jahrmärkte im ‚Pand‘ der Liebfrauenkirche feilzuhalten. Gezwungen durch diese geistliche Finanzpolitik schlossen die Lukasgilden von Antwerpen und Brüssel vor den Schöffen der Scheldestadt am 13. November 1481 einen Vertrag mit dem Kapitel der Marienkirche über die Benutzung der Marktgelegenheit ab. Danach sollten die beiden Seiten des Liebfrauenpand in ihrer ganzen Ausdehnung zu Verkaufsstellen für Kunstware eingerichtet werden, wo jeder Interessent während der Dauer der beiden Jahrmärkte je nach Bedürfnis Raum in Gebrauch nehmen konnte. Als Platzgeld verlangte die Kirche während der ersten beiden Jahre nach Inkrafttreten der Verordnung zwei *grooten* Vlämisch (= 1,20—1,50 Mark) für jeden Quadratfuss Grundfläche; in den folgenden 32 Jahren musste das Doppelte bezahlt werden.

Wenn auch vielleicht die Mitglieder der beiden führenden Gilden dem Übereinkommen treu den neuen festen Markt benutzten, gab es doch viele Maler oder Kunsthändler, die beim Strassenhandel blieben. Die Folge davon war eine verschärfte Verordnung, „dass fortan ein jeglicher, wer er auch sei, aus dem Lande von Brabant oder von auswärts mit seinen Altartafeln, Bildern, Schnitzwerken, Lesepulten und dergleichen, bemalt und unbemalt, von Holz oder Stein, während der Antwerpener Jahrmärkte nirgends anders als im Liebfrauenpand beim Kirchhof handeln dürfe, bei Strafe . . .“ etc.<sup>9</sup>

So unangenehm diese Bestimmungen für den bodenständigen Handel auch sein mochten, hatten sie doch insofern ihr Gutes, als sie das Qualitätsniveau der zum Verkauf gelangenden Kunstgegenstände erhöhten, indem sie die übliche Kontrolle der verkaufsfertigen Antwerpener Ware seitens der Gildeleitung erleichterten.<sup>11</sup>

Im Jahre 1540 übernahm die Stadt selbst die Vermietung und Verpachtung von Verkaufsräumen und gab Künstlern wie Kunsthändlern ein dauerndes Heim auf der obersten Galerie der Handelsbörse.<sup>12</sup>

Als der Kunsthandel in Antwerpen in diese letzte Phase trat, begann man in Utrecht erst aufmerksam auf ihn zu werden. Hier fingen nämlich um 1540 „fremde Personen, die täglich von ausserhalb Utrechts kommend, in Buden, ja selbst längs der Häuser und an den Kirchentüren Tuchwerk<sup>13</sup> und Schildereien verkauften“, an, den einheimischen Malern unbequem zu werden. Diese — damals noch Mitglieder der Sattlergilde — hatten nur einen kleinen Verkaufsraum („*thoen*“, „*toon*“) im Hause, oder, wenn sie von der Stadt einen Platz mieteten, auf dem Markt<sup>14</sup> und fühlten sich durch die Fremden natürlich empfindlich geschädigt. Sie wurden deshalb beim Magistrat vorstellig. Alles jedoch, was die Behörde tat, war, dass sie die fremden Händler für jede Bude, die sie hielten, — abgesehen von dem üblichen Marktgeld — mit einem halben Stüber (= ca. 10 Pfennige) pro Tag zugunsten des Altars der Sattlergilde belastete und ebensoviel auch von den Hausierern erhob.<sup>14</sup>

Erst 1611 wurde der neuen Utrechter Lukasgilde eine Verordnung bewilligt, die ihren Interessen voll

Rechnung trug. Nach Art. IX durften Personen, die nicht Mitglieder der Gilde, weder in Buden noch sonstwie, weder heimlich noch öffentlich Malereien und Bildwerke verkaufen. Nach Art. XIV durften „Neue Werke“, die ausserhalb der Stadt verfertigt waren, innerhalb Utrechts nicht verkauft werden; niemand sollte sie öffentlich zum Kauf anbieten, ausser auf allen freien Jahrmärkten, die von alters her privilegiert seien. Dieses Verbot galt also auch für die Mitglieder der Gilde.

Im Jahre 1639 verbot der Rat, mit Bildern in der Stadt zu hausieren oder sie auf den Brücken und in den Strassen feilzuhalten oder zu verauktionieren, bei Strafe der Konfiskation des zum Verkauf angebotenen Bildes, das jedoch mit 6 Gulden (= 24 Mark) wieder ausgelöst werden konnte. Nur der Marienplatz und seine Umgebung waren freigegeben.<sup>14</sup>

Es scheint demnach, dass selbst Mitglieder der Gilde durch Hausieren ihre Arbeiten loszuwerden trachteten; vielleicht beauftragten sie damit aber auch andere, wie das noch aus dem 18. Jahrhundert, z. B. von den Blumenmalern G. P. Verbruggen im Haag und van Dalen in Herzogenbusch berichtet wird.<sup>15</sup> Dass sich ein Maler oder Maler-Kunsthändler auf einer Brücke oder an sonst einem öffentlichen Platze mit seinen Bildern aufstellte, war nichts ungewöhnliches. In der Regel war dazu die Erlaubnis der Behörde erforderlich. Im Jahre 1623 erhielt z. B. der Landschaftsmaler Jan Willemsz Decker Konsent, mit seinen Bildern einmal im Monat und während der Kirmessen auf der Galerie des General-Staaten-Gebäudes im Haag sich aufzustellen.<sup>16</sup> Dem Maler-Kunsthändler Leendert Hendricx Volmareyn



wurde 1643 erlaubt, vor der Nachtwächter-Wache unter dem Rathaus zu Leiden — also im Zentrum des Verkehrs — einen Kasten mit allerlei Bildern „trefflicher und hervorragender Meister“ aufzustellen. Bedingung war, dass er das Bürgerrecht erwarb und, wie er versprochen, einen Malutensilienladen einrichtete.<sup>17</sup>

Im Jahre 1664 wird in Utrecht — wie es heisst, der Kontrolle wegen — selbst an den freien Jahrmärkten der Verkauf von Bildern auf den Marienplatz beschränkt, wo ausserdem nur die „Kunsthändler, aus welchen Plätzen und Städten sie auch kommen mögen“, verkaufen durften. „Dies scheint anzudeuten,“ bemerkt S. Muller Fz., dessen Forschungen über die Utrechter Malervereinigungen ich diese Angabe entnehme,<sup>14</sup> „dass die früher allgemeine Gewohnheit (der Maler, die seit 1639/40 im Besitz einer permanenten Ausstellung waren), Bilderbuden aufzurichten, in der Abnahme begriffen war.“

Diese verschiedenen Bestimmungen und Verbote lassen das Bestreben der Malergilde erkennen, die billige Schundware, wie sie die Wanderhändler vielfach führten, unter allen Umständen zu verbannen und die Einfuhr fremder Kunstprodukte nach Möglichkeit zu beschränken, sie dienen aber auch zur Kontrolle der Mitglieder selbst. Durch ihre Ähnlichkeit untereinander zeigen diese Massnahmen, dass man immer wieder ein Loch zu verstopfen hatte, durch das fremde oder nicht gildebürtige Bilder in den Handel kamen, sie zeigen aber auch zugleich, wie bedeutend der Bilderhandel von der Mitte des 16. Jahrhunderts ab in Utrecht war.

In Amsterdam wurde im Jahre 1623 auf Ansuchen der Lukasgilde verboten, Bilder auf Brücken, in den

Strassen und vor der Börse, überhaupt unter freiem Himmel feilzuhalten; 1635 wurde auch das Hausieren damit untersagt.<sup>18</sup> Diesem Beispiel folgte man in Dordrecht 1641, und auch die übrigen holländischen Städte, in denen sich eine ständige Kunstübung entwickelt hatte, liessen sich früher oder später zu ähnlichen Bestimmungen durch die Lukasgilden veranlassen.

Es stand natürlich im Belieben der Gilden, auch Ausnahmen zu machen. In solchen Fällen fügte man der Erlaubnis der Form wegen bei: „Falls der Magistrat nichts dagegen hat.“ Die Gilden liessen sich dazu natürlich nur herbei, wenn ihnen eine gewisse Entschädigung geleistet wurde. So erlaubte die Amsterdamer Malergilde 1661 einem gewissen Salomon Tant gegen eine Gebühr von 50 *stuivers* (10 Mark), kolorierte und nicht kolorierte Kupferstiche längs der Strasse zu verkaufen.<sup>19</sup>

Neben dem Hausier- und Wander-Handel beansprucht Interesse in hervorragendem Masse der Markthandel mit Kunstwerken, der oben schon mehrfach gestreift werden musste.

Die Märkte spielten in den Niederlanden eine wichtige Rolle und trugen infolge der immer besser werdenden Verkehrswege und Verbindungen nicht wenig zu dem raschen Aufblühen des Landes und seiner schnellen Erholung nach Kriegsleiden bei.

Die Verleihung des Marktprivilegs gehörte zu den Regalien der Herrscher,<sup>20</sup> die daraus einen beträchtlichen Nutz enzogen, wenn es nicht, was bei Kirmessen öfter der Fall, von der Gesitlichkeit absorbiert war.

In Holland kam das Recht besondere Märkte zu

stiften 1581 an die Staaten. Nach dem Tode Willems III. nahmen es die stimmberechtigten Städte in Anspruch.

Für uns kommen in Betracht die Wochen- und Jahrmärkte, von denen erstere in der Regel am Freitag abgehalten wurden und ihre Anziehungskraft kaum über die einzelne Grafschaft oder Provinz hinaus übten.

Die Jahrmärkte scheiden sich in eigentliche freie Märkte und Kirmessen. Sie dauerten gewöhnlich acht Tage<sup>21</sup> — eine Oktave — und hatten namentlich in grösseren Städten einen ganz bedeutenden Umfang. Die Kirmessen fielen mit der Weihefeier der Hauptkirche, die freien Jahrmärkte mit einem Marienfeiertag oder dem Fest eines oder einer Heiligen, die an dem betreffenden Ort besonders verehrt wurden, zusammen.<sup>22</sup> Sie wurden äusserlich — wenigstens in vorreformatorischer Zeit — durch das Aufrichten von grossen roten oder weissen Kreuzen, zum Zeichen der Freude und Freiheit, kenntlich gemacht. Mit den Kirmessen waren feierliche Processionen und Theatervorstellungen der Rhetoriker<sup>23</sup> verbunden, auch die grossen Wettkämpfe der verschiedenen Rhetorikerkammern fanden bei solchen Gelegenheiten statt. Kirche und Obrigkeit begünstigten Gepränge und Lustbarkeiten dieser Art, weil der Zustrom zum Markt dadurch vergrössert wurde.

Am höchsten privilegiert, und, weil das Wort des Landesherrn verpfändet war, für die fremden Kaufleute am sichersten, waren die grossen freien Märkte, die in bedeutenden Städten zwei- bis dreimal<sup>24</sup> jährlich stattfanden, — doch standen ihnen die Kirmessen nur wenig nach.<sup>25</sup>

Die Wochen-(Freitags-)Märkte waren häufig, nament-

lich in kleineren Städten, wo die Zünfte nicht die öffentliche Gewalt an sich gerissen hatten, bis zu einem gewissen Grade freie Märkte.

Ausser in der grossen Anziehungskraft, welche die freien Märkte ausübten, lag ihre Bedeutung im Mittelalter und bis weit in die Neuzeit hinein darin, dass alle aus einem Markttort wegen irgend welcher Delikte Verbann-ten sie frei besuchen konnten, und kein Schuldner von seinem Gläubiger angetastet oder in den Schuldturm gebracht werden durfte.<sup>26</sup>

Diese Markteinrichtungen fanden im Laufe der Zeit überall in den Niederlanden Verbreitung. Die Kirmes wurde — und wird noch — in dem kleinsten Kirchdorf gefeiert und ist so recht eigentlich „das Fest“.

Bei der allgemeinen Festfreudigkeit der Niederländer ist es begreiflich, dass namentlich die grossen Märkte unzählige Kauf- und Vergnügungslustige mit Kind und Kegel anlockten, wobei die Entfernung<sup>27</sup> kaum eine Rolle spielte. Die Umsätze waren daher auch ganz gewaltig.<sup>28</sup> Kein Wunder, dass auch der Kunsthandel seinen Teil an dem sich auf den Markt ergiessenden Goldstrom haben wollte. Und wie bedeutend dieser Markthandel in Bildern u. dgl. gewesen ist, lässt sich am besten aus seiner Popularität erkennen. Davon habe ich jetzt zu reden.

An erster Stelle — und vor 1450 wohl ausschliesslich<sup>29</sup> — beteiligen sich an diesem Kunsthandel natürlich die Maler selbst und deren Angehörige. Jene Leute, die um die Mitte des 15. Jahrhunderts mit ihren Bildern von Markt zu Markt zogen und in Antwerpen 1481 gezwungen wurden den Strassenhandel einzustellen und im

Pand der Liebfrauenkirche zu verkaufen, waren ohne Zweifel zum grössten Teil Maler, die mit ihren und ihrer Gesellen Arbeiten handelten. Das Marktbild, das uns Brügge zeigt, lässt darauf schliessen. Der Maler Adriaen Prevost von Brügge wurde 1530 Freimeister der Antwerpener Lukasgilde und stellte 1532 in Brügge auf dem Jahrmarkt beim Minoritenkloster seine Bilder in drei Buden aus und auf dem Maimarkt des gleichen Jahres in einer Bude. In demselben Jahre stellte Hugo Prevost von Brügge dort seine Arbeiten in drei Buden aus. Albert Cornelis von Brügge bezahlte nach den Stadtrechnungen in den Jahren 1515, 1516 und 1522 bis 1530 Mietgelder für Marktbuden, deren er manchmal bis zu fünf innehatte. Nach seinem Tode bezahlte seine Witwe in den Jahren 1533, 1534 und 1536 für eine Bude. Simon Bynnyrch (Benninck) wohnte zu Beginn des 16. Jahrhunderts zu Antwerpen und begab sich von Zeit zu Zeit nach Brügge, um dort seine Miniaturen zu verkaufen.<sup>30</sup> Eine Ergänzung gibt eine Stelle bei van Mander,<sup>31</sup> wo er erzählt, dass die Frau von Jan den Hollander, der 1536 Bürger von Antwerpen wurde, die Märkte von Brabant und Flandern bereiste und alles mit Bildern überschwemmte. Doch sind wir nicht gezwungen anzunehmen, dass sie nur mit Bildern ihres Mannes — der Landschaften malte — handelte; denn van Mander fährt fort: „und sie gewann viel damit, so dass Jan, obgleich er selbst nicht reiste, sehr wenig arbeitete“.

Der Schritt vom Maler zum Maler-Kunsthändler, d. h. zum Händler mit Werken auch anderer, ist so klein, dass er schon sehr früh gemacht worden sein

muss. Der ganze Werkstattbetrieb<sup>32</sup> wies darauf hin, und die vielen und besuchten Märkte haben gewiss Anreiz genug dazu gegeben. Der Rotterdamer Maler Leendert Hendricksz Volmarijn, Kunsthändler wie sein Vater und Bruder, erklärte in einer Eingabe an die Gerichtsbehörde der Stadt Leiden vom Anfang des Jahres 1643, dass er in allen Städten der Provinz Holland und namentlich in Leiden auf den freien Jahrmärkten schon seit Jahren Handel mit allerlei Malereien getrieben habe.<sup>17</sup> Der Maler Jan Baptist Lambrechts von Antwerpen kaufte im Jahre 1703 für 300 Gulden (= 1200 Mark) Bilder, um sie mit den eigenen auf dem Jahrmarkt von Rijsel und anderwärts zu verkaufen.<sup>33</sup>

In einer Zeit, die keine Kunstvereine und Kunstausstellungen im modernen Sinne kannte, bot der Markt für einen Künstler, der sich nicht in die Klauen eines Kunsthändlers von Beruf begeben wollte, zuweilen auch die einzige Möglichkeit bekannt zu werden. Auf diese Weise erreichte z. B. Gerard de Lairese sein Ziel, der 1665 in Utrecht, wo er sich auf der Durchreise aufhielt, ein eigenhändiges Bild auf dem Markt aufstellte. Er fand in einem Herrn Hooft aus Amsterdam den gewünschten Käufer und wurde bald von diesem dorthin berufen.<sup>34</sup>

Dass die Berufskunsthändler sich auf den Märkten einstellten, braucht kaum besonders hervorgehoben zu werden, bot sich ihnen dort doch die beste Gelegenheit auch ihre Ladenhüter loszuwerden und die Fülle von Kopien, die sie führten. Das nebenstehend reproduzierte, dem Franz Francken d. Ä. zugeschriebene Kirmesbild,<sup>35</sup> zeigt uns die Ausstellung eines Kunsthändlers auf





FR. FRANCKEN d. Ä.

Sammlung Loewenfeld, München



einer vermutlich vlämischen Kirmes mit aller nur wünschbaren Deutlichkeit. Da sind Figurenbilder, Landschaften, Marinen, Blumen- und Fruchstücke und Porträts, alle in schwarze Rahmen mit goldenen Eckverzierungen gefasst. Der verfügbare Raum ist weithin sichtbar bis zu sieben Meter Höhe ausgenutzt, und wenn ein Bild verkauft ist, wird gleich ein anderes aus dem Vorratsraum an seine Stelle treten. Nicht uninteressant ist auch ein 1608 von David Vinck-Boons gemaltes Jahrmarktbild in der Braunschweiger Gemäldegalerie. (Repliken mit einigen Veränderungen besitzen das Museum zu Antwerpen und die Kunsthalle zu Hamburg.) Es wird von dem nämlichen Palastbau beherrscht wie das vorgenannte (selbst der Storch auf dem Dache fehlt nicht). Hier finden wir im Mittelgrund eine Krambude, in der neben Kleidern, Musikinstrumenten etc. auch Bilder zum Verkauf stehen.

Je länger, je mehr Leute lockt der Kunsthandel an. Die verschiedensten Betätigungszweige glauben ihn mit dem gewohnten Betrieb oder Amt vereinigen und mit Vorteil ausüben zu können — gewiss der Hauptgrund, warum die eigentlichen Kunsthändler in den Städten so selten auf einen grünen Zweig kamen.

Ausser von den Vorgenannten wurden die Märkte von allerlei fahrenden Händlern bezogen, denen das Hausieren mit Bildern u. dgl. in Städten mit eigener Kunstübung verboten worden war. Was sie feilboten, mochte selten etwas anderes sein als Schülerarbeiten und Kopien, die bei Malern, welche grosse Ateliers hielten, sehr häufig im Überfluss zu haben waren. Und diese Bilder boten sie für 2—10 Gulden (8—40 Mark) an.

Die billigsten Malereien dieser Art kamen aus Brabant und hiessen dann auch „Brabanter Dutzendware“.<sup>36</sup>

Der eigentliche niederländische Kaufmann, der mit Waren aller Art handelte, und regelmässig auf den Märkten erschien, liess sich die Bilder als Handelsobjekte nicht entgehen. Als 1457 in Brügge aus Anlass eines Streites der Buchschreiber und Maler bei Strafe verboten wurde, künftighin Miniaturen einzuführen, die ausserhalb der Stadt verfertigt waren, um sie in Brügge wieder zu verkaufen, fügte man ausdrücklich hinzu: „vorbehalten immer die Rechte der Kaufmannshalle“.<sup>37</sup> Der so wichtigen und mächtigen Gilde der Kaufleute konnte und wollte man die Handelsfreiheit nicht beschränken. Als der Lübecker Kaufmann Hinrich Dunkelgud sich Mariä Lichtmess 1479 über Flandern auf die Wallfahrt nach S. Jago di Compostella begab, liess er für 70 rheinische Gulden auf Leinwand gemalte Bilder zurück. Auf der Reise verkaufte er eine gemalte Tafel und noch 16 andere Bilder. Dunkelgud hatte Handelsbeziehungen nach Schweden, Bergen, Reval, Danzig, Brügge etc. und handelte, man kann sagen, mit allem.<sup>38</sup> So haben wir uns auch den niederländischen Kaufmann vorzustellen. Aus van Manders Malerbuch wissen wir, dass die Leimfarbenbilder des Mechelner Malers Hans Bol (1534—1593) zu seinen Lebzeiten bei den Kaufleuten sehr gesucht waren und gut bezahlt wurden, und dass Gillis van Coninxloo (1544—1607) viel für Kaufleute malte, die seine Bilder exportierten.<sup>39</sup> Die Kaufleute nahmen auch Bilder in Kommission. Palamedes sandte seine Bilder überall hin, wo Ware in Depot genommen wurde, so nach Rotterdam, s'Gra-

venhage, Haarlem, Leiden, Gorinchem etc.<sup>40</sup> Am 21. Mai 1631 verkaufte Herkules Seghers, wohnhaft zu Utrecht, Posten von 24 bzw. 25—27 und 20 Bildern, die sich zu Amsterdam bei Salomon Voge, Wouter Davits und Albert Schuyt befanden, im ganzen also ca. 70 Bilder, die er offenbar in Kommission gegeben hatte, an Jean Anthony Romiti, Kaufmann zu Amsterdam.<sup>41</sup>

Eine weitere Gattung von Leuten, die sich mit dem Verkauf von Bildern auf offenem Markt befassten, waren die Marktschiffer, welche den Kanalverkehr zwischen den einzelnen Städten und Dörfern Hollands vermittelten und ferner Gewerbetreibende, die auf dem Markte dieses oder jenes Ortes schon festen Fuss gefasst hatten und sich ausser dem Erlös für ihre Waren noch einen Nebenverdienst verschaffen wollten. Einen interessanten Vertrag, der die letztgenannten betrifft, teilt van den Branden mit.<sup>42</sup> Der Leidener Marinenmaler Jan Porcellis verpflichtete sich am 3. Juli 1615 zu Antwerpen dem Küfer Adriaan Delen gegenüber, 40 Holztafeln, die letzterer ihm zu diesem Zwecke geliefert, mit verschiedenen Schiffen und Marinen „nach seinem besten Wissen und Können, gut und wie sich's gehört“ zu bemalen. Der Küfer hatte die nötigen Farben zu besorgen, dem Maler 30 fl. (128 Mark)<sup>43</sup> vorzuschüssen und ihm für die Folgezeit wöchentlich 15 Gulden (60 Mark) auszuzahlen. Porcellis seinerseits versprach, jede Woche zwei fertige Bilder zu liefern. Wenn Delen die Bilder auf dem Freitagmarkt oder anderwärts verkauft hätte, sollte der Gewinn nach Abzug von 40 Gulden für Farben und 160 Gulden für Malbretter und Rahmen zu gleichen Teilen verteilt werden. Dazu



besorgte der Küfer dem Maler auch einen Lehrling, der ihm während der zwanzig Wochen „Hilfe und Beistand beim Malen leihen“ sollte.<sup>44</sup>

Es fehlt uns jetzt noch der Hauptzug zu unserem Bilde. Am Marktkunsthandel war nämlich noch eine Klasse von Leuten interessiert, von der man am wenigsten eine Teilnahme an Geschäften dieser Art erwarten würde: die Bauern. Es ist aber anzunehmen, dass sie nur für die Provinzen Holland und Zeeland in Betracht kommen und nicht vor dem zweiten Viertel des 17. Jahrhunderts, dort und dann jedoch in sehr beachtenswerter Masse.

Der Engländer John Evelyn besuchte i. J. 1641 die Kirmes von Rotterdam und erzählt darüber in seinem Tagebuch:<sup>45</sup> „Der jährliche Markt oder die Kirchweih zu Rotterdam war derart mit Bildern ausgestattet (besonders Landschaften und Drollerien, wie sie diese clownartigen Darstellungen nennen), dass ich überrascht war. Einige kaufte ich und sandte sie nach Hause. Der Grund für diese Menge von Bildern und ihre Billigkeit ist darin zu suchen, dass die Leute Mangel an Land haben, um ihr Geld darin anzulegen, so dass es eine gewöhnliche Erscheinung ist, einen simplen Bauern 2000 3000 £ (90000—135000 Mark) auf diese Weise anlegen zu sehen. Ihre Häuser sind damit angefüllt, und sie verkaufen sie auf ihren Jahrmärkten mit grossem Gewinn.“

So erstaunlich dies klingt, haben wir doch keinen Grund, an der allgemeinen Richtigkeit der Angaben Evelyns zu zweifeln, um so weniger, als sie zu allen vorher verzeichneten Einzelheiten des Wander- und Markt-Kunsthandels passen.<sup>46</sup> Somit haben wir es hier mit einer ganz einzigartigen Erscheinung zu tun, die uns mitten in das

Gebiet hineinführt, das ich zum eigentlichen Schauplatz meiner Untersuchungen gemacht habe. Immerhin wird es gut sein, sie durch einige Streiflichter auf den Rotterdamer Kunstmarkt glaublicher zu machen.<sup>47</sup> Im Jahre 1637 starb zu Rotterdam der Maler Hendrick Crijnse Volmarijn, ein eifriger Kunsthändler. Sein Sohn war der Maler und Kunsthändler Crijn Hendricksz Volmarijn.<sup>48</sup> Dessen Witwe hinterliess 1648 ca. 200 Bilder. Aus der Liste dieser Bilder ersehen wir, was damals in Rotterdam marktgängig war. Wir finden darunter 22 von Adriaen van de Venne. Wenn dies, was anzunehmen, Darstellungen von niederländischen Sprüchwörtern, Bettlerszenen und Bauernprügeleien in Grisaille waren, so haben wir hier die von Evelyn gemeldeten billigen „Drollerien“. Ferner werden aufgezählt Arbeiten von Th. Wijck, P. de Bloot, Frans Hals, die auch zu dieser Gattung gehört haben können, weiter Bilder von Benjamin Cuyp, H. M. Sorgh, L. Bramer, A. v. Beijeren, S. v. Ruisdael, Kopfstudien von Rembrandt, 31 Bilder von Lambert Rochus (aus Rotterdam?), endlich 20 Bildchen aus der Passion von Martin Schongauer, d. h. Ölfarbenkopien nach seinen beliebten Stichen. Der Vermögensverwalter der Kinder von Crijn Hendricksz, Jan Vermeij, erhielt von

Abr. Saftleven	für 180 Bilder	357 fl.	7 st.
A. Caijmax	„ 105 „	208 „	18 „
„ „	„ 12 „	42 „	„
Jan Molijn	„ 21 „	92 „	„
Mich. Marinus, Ebenholzarbeiter,	für 17 Bilder 48 fl. 18 st.		
N. Calfspoot	„ 1 Bild	30 „	„
Amb. v. der Laen	„ 1 „	11 „	„

ferner für verschiedene Bilder, gerahmt und ungerahmt, bei Leendert Hendricks Volmarijn 1034 fl. 10 st. Hieraus **sehen** wir nicht nur, um wie grosse Posten Bilder es sich handelte, sondern auch, wie billig sie im allgemeinen waren; wir lernen ferner einige Abnehmer Crijn Hendricksz' kennen, die ihrerseits offenbar mit Bildern gehandelt haben. Einem dieser Herren, Jan Molijn, begegnen wir 1646 wieder. Er kauft da aus dem Nachlass des Maler-Kunsthändlers Hendrick du Bois zu Rotterdam „verschiedene Bilder Dutzendwerk“ für 225 fl., während der oben genannte Vermögensverwalter Jan Vermeij für 546 fl. Bilder erwirbt. Crijn Hendricksz' Bruder, der Maler-Kunsthändler Leendert Hendricksz,<sup>49</sup> durchzog mit seiner Ware das Land, weil er in dem mit Bildern überschwemmten Rotterdam nicht genügend Käufer finden konnte. Die Preise, die er selbst jungen Künstlern zahlte, beweisen, dass die billigen Bilder auf dem Markt nicht ohne weiteres für Schund gehalten werden dürfen. Im Jahre 1641 — damals besuchte Evelyn Rotterdam — bestellte Leendert bei Isack van Ostade 13 Bilder, für die er laut Abmachung 27 fl. zu zahlen hatte.<sup>50</sup> Das macht 2 fl. (= 8 Mark) und einen Bruchteil pro Bild. Wie gross muss das Angebot auf dem Rotterdamer Markt gewesen sein, wenn Leendert bei solchen oder ähnlichen Selbstkostenpreisen dort sein Bestehen nicht finden konnte!

Diese Erscheinung, die ich hier etwas glaublicher zu machen versucht habe, basiert auf Grundlagen, die tief in die vorausgegangenen Jahrhunderte hineingebaut sind und deren allgemeine Analyse ich oben schon zu geben trachtete. Sie im besonderen aufzudecken und damit eine

annehmbare Erklärung zu finden, soll die Aufgabe des Folgenden sein.

Die Schauspielkunst<sup>51</sup> des Mittelalters hatte — ausser wo es sich um Sangspiele bei Turnieren, Jahrmärkten und Huldigungsfesten handelte — zur Bühne die Kirchen und stand im Dienst des Kultes. Ihre Aufführungen, die Mysterien, fielen vornehmlich auf die drei Tage nach Weihnachten und die Karwoche. Sie hatten einen epischen Charakter und führten dem Andächtigen den Entwicklungsgang vorzugsweise neutestamentlicher Geschichten, wie das Leben Christi und Mariä vor. Am Allerseelentag wurde das Jüngste Gericht vorgeführt; Weihnachten das Dreikönigsspiel mit der Geburt Christi; um Ostern die Passion. Auch wurde das Leben einzelner Heiliger, so der Stadt-, Kirchen- und Gildenpatrone dargestellt, wobei nicht ein einzelnes dramatisches Ereignis herausgehoben, sondern die ganze Geschichte von Anfang bis zu Ende abgewickelt wurde. Aus diesen Schauspielen, die jedermann zugänglich waren, hat die bildende Kunst der gotischen Epoche geschöpft. Die Miniaturen der religiösen Bücher, die *specula humanae salvationis*, die *biblia pauperum*, Memlings Passion in Turin und Marienleben in München etc. stellen möglichst den ganzen Verlauf der heiligen Geschichten dar und suchen die Vollständigkeit der Bibel und der Legenden zu erreichen.

Ursprünglich wurden die Mysterien von der Geistlichkeit allein aufgeführt. Da diese aber bei der wachsenden Umfänglichkeit der Darstellungen zu gering an Zahl wurde und es in kleineren Kirchen überhaupt war, zog man auch Laien zum Spiel heran, die man zu einer

Bruderschaft vereinigte. Und da diese gewöhnlich kein Latein verstanden, so waren niederdeutsche Texte eine notwendige Folge davon. Übersetzungen in die Volkssprache, besonders durch Laien hergestellt, wichen immer mehr und mehr von der dogmatischen Lehre ab und führten unmerklich zu einer Menge falscher Begriffe, welche die Kirchenlehre verwirrten, und durch die Vorstellungen, die den Zuhörer tiefer als eine gewöhnliche Predigt ergriffen, schliesslich schädlich wurden. Es ist angesichts der Lebhaftigkeit und geistigen Regsamkeit des Südniederländers, mit dem wir es hier zunächst zu tun haben, nur natürlich, dass bei diesen Darbietungen die kirchlichen Texte oft auch willkürlich verändert und erweitert wurden, dass die einzelnen Individualitäten ihr Talent auf die eine oder andere Weise zur Geltung bringen wollten, — ein Bestreben, das seine Früchte trug, als sich nach dem Vorbild dieser kirchlichen Genossenschaften oder aus ihnen in den Niederlanden die Rhetorikerkammern gebildet hatten, Gesellschaften für Dicht-, Rede- und Schauspielkunst, die man bis gegen Anfang des 15. Jahrhunderts zurückverfolgen kann, und die wir auch an Prozessionen beteiligt finden.<sup>52</sup> In Gent allein wurden im Laufe des 15. Jahrhunderts fünf solcher Kammern gegründet.<sup>53</sup> An ihnen, wie an ihren Eltern, den kirchlichen Schauspielgenossenschaften, beteiligten sich Maler ebenso gut wie andere Leute, die über freie Zeit verfügten, und so finden wir auch auf den zeitgenössischen Bildern jene prunkvollen Gewänder<sup>54</sup> wieder, die den Glanz dieser festlichen Veranstaltungen (zu erinnern wäre vor allem an den Dreikönigszug) erhöhen halfen, wenn nicht ausmachten.



An den Bestrebungen der grossen Antwerpener „Rederijkkamer“ „*De Violiere*“ (Das Veilchen) beteiligten sich schon 1453, als sie von der Stadt Loewen gebeten wurde, in ihren Mauern vor Philipp dem Guten ein Spiel aufzuführen, zahlreiche Künstler Antwerpens, und 1480 vollzog sich — eine bemerkenswerte Tatsache — die Verschmelzung der „*Violiere*“ mit der Antwerpener Lukasgilde.<sup>55</sup>

Nach ungemeiner Blüte, während welcher sie vielfach die Unterstützung der Stadtregierungen genossen, gingen die Rhetorikerkammern gegen Ende des 16. Jahrhunderts in den südlichen Niederlanden grösstenteils ein. In ihrer Beschäftigung mit Dicht- und Schauspielkunst, d. h. in ihrer Vertretung höherer geistiger Interessen hatten sie sich als Vorkämpfer für die Aufklärung gezeigt. Die Richtigkeit des Wortes: „*Difficile est satiram non scribere*“ war an ihnen wieder deutlich geworden, indem sie sich durch keine Verbote und Strafen abschrecken liessen, die kirchlichen Missbräuche, das Mönchswesen und gewisse politische Vorkommnisse in Spottgedichten und Balladen, die beim Volke jubelnde Aufnahme fanden, niedriger zu hängen. Aber Philipp II. liess nicht mit sich spassen, und als Todesurteile die Folge von Nichtbeachtung seiner Verbote waren, verliessen zahlreiche Rhetoriker und — fügen wir gleich hinzu — Maler<sup>56</sup> das Land und fanden in den aufblühenden nördlichen Provinzen, wo die Luft der Freiheit wehte, eine neue Heimat. Dort bildeten sie, verstärkt durch ihre nach der Übergabe Antwerpens an Farnese (1585) ausgewanderten Genossen, entweder selbst Rhetorikerkammern,<sup>57</sup> oder fanden in den schon bestehenden Gesell-

schaften und in den Schutterskompanien, die das ganze Land wie mit einem Netz überzogen, bereitwillige Aufnahme. Diese Flüchtlinge gehörten nicht den oberen Ständen an. Die vornehmen Südniederländer, namentlich die Brüsseler und Antwerpener, blieben während der Freiheitskämpfe zu Hause und liessen sich durch die Gnaden, die der spanische Hof zu vergeben hatte, ködern. Der gewöhnliche Bürger aber, dessen Vorfahren gegen Philipp den „Guten“ von Burgund gekämpft hatten, konnte in seinen geistig höher stehenden Repräsentanten die grössere Tyrannei Philipp II. von Spanien nicht ertragen und wanderte nach dem demokratischen Norden aus. Dort halfen diese Unbeugbaren den Kampf für die Freiheit mit den Waffen des Krieges und des Geistes weiterführen. Dort gingen sie, die Besten ihres Volkes, in dem neuen Volksverbände auf, von dem sie im Grunde nichts unterschied als der tiefere, leidenschaftlichere Grimm gegen den Unterdrücker, und durchsetzten alles mit der in ihnen gärenden Kraft. Dort endlich fand dann jene Amalgamierung statt, deren Einfluss auf die seit den Bilderstürmen und der Stockung in der Nachfrage haltlos gewordene Kunst für Holland unberechenbar gross gewesen sein muss. Aber auch bevor sie kamen, hatten ihre holländischen Genossen, wenigstens in der Porträtkunst, schon angefangen, das gewaltige Lied auf die Freiheit, die Verherrlichung des Individuums und dessen, was es sein eigen nennt, zu dichten, die in der kommenden Kunst ihre höchsten Triumphe feiern sollten. Und so war denn in Holland, wo am Ende des 16. Jahrhunderts, wie Guicciardini berichtet, fast jeder mann lesen und schreiben konnte, die meisten sogar mit

den Grundregeln der Grammatik vertraut waren, der Boden bereitet für eine Kunst, die eine Illustration zu den Bestrebungen der Rhetoriker und Schuttersgesellschaften bilden, die aus ihnen Anregung schöpfen sollte, aus ihnen geboren war. *„Ici, comme ailleurs, l'artiste est le fils du héros. Les facultés qui se sont employées à créer un monde réel débordent au delà, maintenant que l'œuvre est accomplie, et s'emploient à créer un monde imaginaire.“*<sup>58</sup>

Maler, Rhetoriker, Schutter — oft genug vereinigen sie sich in einer Person. Und wie das ganze Volk offenen Auges und Herzens an jenen gewaltigen Freiheitskämpfen gegen Spanien teilnahm, nahm es nach deren Beendigung auch an den geistigen und künstlerischen Bestrebungen Anteil, die nicht müde wurden, ihm sein eigenes Bild im Spiegel zu zeigen.

Die neue Kunst fand ein Volk von lauter Gleichberechtigten und Gleichgestimmten, und sie erfüllte deren Verlangen: Zeige uns unser Land, unser Haus, unsere Umgebung, uns selbst! Und die Quelle, die in Quentin Matsijs und Lukas van Leyden schüchtern ihren Ursprung genommen hatte, und fast verborgen neben dem breiten Strome der religiösen, allegorischen und mythologischen Kunst dahergeflossen war, wurde auf holländischem Boden jetzt selbst zum Strom und zum alleinherrschenden.

Pieter Aertsen und der Bauernbreughel waren noch zu früh gekommen: die oberen Zehntausend — konservativ und klerikal — lehnten ihre Kunst ab, und das Volk, dem sie galt, vergass sie in den Bilderstürmen und den Unruhen, die sie fast ein halbes Jahrhundert

lang zurückdämmten, bis es sich nach Beendigung der Freiheitskämpfe wieder auf sich selbst besann und auf die grenzenlose Kunst, die doch aus ihm geboren und durch die Werke des Grabstichels schon in seine tiefsten Tiefen gedrungen war, mit Macht zurückzugreifen begann. Man verstand es in Holland im neuen Jahrhundert, dessen erstes Dezennum den Frieden brachte und mit ihm einen beispiellosen Aufschwung einleitete, gründlich nachzuholen. Die über alles geliebte Ruhe des holländischen Hauses und das angenehm gedämpfte Licht seiner Zimmer wurden jetzt, da Unsicherheit und Besorgnis geschwunden waren, mit allen Sinnen genossen, und der neuen Kunst, der Kunst fürs Haus, war Tür und Tor geöffnet.

Der Maler, der im Winter eine Tracht Bilder fertiggestellt hatte und sie, wenn die Wege frei waren, über Land fuhr, oder Marktschiffer und Wanderhändler, die ihm diese Mühe zum Teil abnahmen, brachten dem Volk auf dem Lande und in den kleinen Städten das Bild seiner selbst auf kleiner Fläche — eine Bilderschrift von überzeugendster Deutlichkeit, ohne Symbolismus, ohne Prätension. Diese Bilder — waren sie doch so wohlfeil und waren die Bauern doch so reich<sup>59</sup> — wurden viel gekauft, und es war dies zunächst wohl ein Schritt des Selbstbewusstseins, das mit dem oft schwer verständlichen überlebten religiösen Bilderkram gebrochen hatte. Für Gott und Glauben hatte man gekämpft und gesiegt, ebenso wie die Kirchen hatte man die Häuser gereinigt, und nun, da die leergewordenen Wände nach neuem Schmuck verlangten, trat an die Stelle des Religiösen, das jetzt, auf die Bibel beschränkt, warten musste, bis es gefragt wurde, der Mensch selbst und was er sein eigen nannte.

Zu all diesem kommt noch ein angeborener Handels- und Spekulationstrieb, wie er sich namentlich in der Beteiligung an den Unternehmungen der überseeischen Kompanien, im Gewürzhandel und Tulpentaumel äusserte: man kaufte Bilder, um damit zu handeln, nachdem man sich genug daran erfreut hatte, — um sein Geld darin anzulegen, wenn man es nicht in rentablen Unternehmungen unterbringen konnte.<sup>60</sup>

Und hier finden wir den unmittelbaren Anstoss zu dem plötzlichen beispiellosen Aufblühen der holländischen Malerei, den Grund für die Erscheinung, dass auf einem Gebiet von so lächerlicher Kleinheit, wie das von den Städten Harlem, Amsterdam, Utrecht, Leiden, den Haag, Rotterdam, Delft, Dordrecht umfasste, eine ebensolche Menge von Malerschulen ein gewaltiges Heer von Künstlern in Bewegung setzte, deren zahllose Werke sich wie ein Strom über das Land ergossen. Das immer grösser werdende Bedürfnis hatte immer stärkere Quellen, die es stillten, geöffnet.

Als im weiteren Verlaufe des Jahrhunderts die Kapitalanlage in und der Handel mit Bildern infolge einer gewissen Übersättigung und einer dem Staffeleibild feindlichen Mode schwächere Aussichten boten, unterliess es der gemeine Mann, grössere Summen darin festzulegen. Doch hörten diese Kunstwerke, die man als Hausfreunde, als etwas fast Unentbehrliches betrachtete, nie ganz auf im einfachen Bürgerhause ihre Rolle zu spielen.

Von dem Kunsthandel unter freiem Himmel scheint im Laufe der Zeit nichts weiter übrig geblieben zu sein als der Handel mit alten Bildern und Stichen auf den Trödelmärkten. Einen solchen zeigt ein Bild von Isaak



Ouwater (1747—1793) im Rijksmuseum zu Amsterdam, das die St. Anthonieswaag am Nieuwe-Markt<sup>61</sup> zu Amsterdam darstellt. Über der Eckpforte des Gebäudes liest man: „St. Lukasgild“. An seiner Vorderseite lehnen unten eine Menge Bilder in schwarzen Rahmen. Weiter vorn auf dem Platze steht ein langer Verkaufstisch mit Delfter Steingut oder chinesischem Porzellan, um den herum Bilder in schwarzen Rahmen und ein Spiegel lehnen. Auf dem Boden liegt ein Haufe alter Bücher.

## 2. Bilder als Zahlungsmittel.

Bei der allgemeinen Freude an den Werken des Pinsels und Grabstichels in den Niederlanden überrascht es nicht, Kunstwerke, besonders die sogen. Kabinetstücke, eine immerhin beachtenswerte Rolle als Tauschobjekte und Zahlungsmittel spielen zu sehen. Ich will daher, bevor ich zur deutlicheren Illustration des oben gesagten den übrigen Formen des Kunsthandels nachgehe, dieser Erscheinung einige Seiten widmen.

Am häufigsten bezahlte der Künstler seine Schulden mit eigenhändigen Arbeiten, andererseits war es vielfach üblich, sich bei Mietverträgen mit Malern Bilder und ähnliche Leistungen ausser der Mietsumme zu bedingen. Eine grössere Auswahl charakteristischer Beispiele, die ich folgen lasse, wird am besten über diese Gewohnheit unterrichten und zugleich zeigen, dass es sich nicht um eine vereinzelte Erscheinung handelt.

Obenan stehen die Wirtshausschulden. Schankwirte von Kneipen, in denen Maler verkehrten, sahen sich öfter

veranlasst, aus der Not eine Tugend zu machen und den Kunsthandel als Nebengeschäft zu betreiben. Der niederländische Maler, zumal wenn er Mitglied der römischen Bent<sup>62</sup> gewesen war, neigte mehr als irgend ein anderer dazu, im Wirtshaus bei Spiel, Wein, Tabak den Erlös seiner Arbeit aufgehen zu lassen. Wurde das Schuldkonto zu lang, so musste sich der auf Zahlung dringende Wirt oft mit einigen Bildern zufrieden erklären, und man darf annehmen, dass er es meist ganz gerne getan hat, zumal er sie in solchem Falle zu wahren Spottpreisen zu erwerben pflegte.

Joos de Momper d. J., der 1655 in Antwerpen starb, war Stammgast im Weinhaus „de Robijn“ dortselbst und stand recht hoch in der Kreide. Van den Branden sagt:<sup>63</sup> „Der Wirt, Gijsbrecht van den Cruyse, war ein schlimmer Wirt, der auch Künstlern mit leerem Beutel ausschenkte, wenn sie nur Bilder an Zahlungsstatt zurückliessen, die in seiner Goldlederkammer ausgestellt werden konnten.“ Von Momper hingen dort kurz vor seinem Tode bereits 23 kleine Landschaften, und doch schuldete er noch 483 fl. und 6 st. (= 1933 Mark 20 Pfennig).

Mattheus van Hellemont konnte i. J. 1659 eine Bierrechnung nicht bezahlen und malte dem Brauer dafür eine Bauernhochzeit, wofür dieser die ungewöhnlich hohe Summe von 240 fl. in Abzug brachte.<sup>64</sup>

Der Stillebenmaler Evert van Aelst hatte bei einem Wirt 161 fl. Schulden und bezahlte sie mit eigenhändigen Bildern.<sup>65</sup>

Jan Steen malte in Leiden zuweilen ein Bild für seinen Weinlieferanten, der ihm dafür ein Fässchen in den Keller stiftete.<sup>66</sup>

Was für einen Vorteil die Gläubiger manchmal aus verpfändeten Bildern zogen, geht aus folgendem hervor: Im Jahre 1623 musste Juliaan Teniers in Antwerpen drei Bilder für ein Darlehen von 75 fl. (300 Mark) zu 15% auf drei Monate in Pfand geben, und als die Frist verstrich, ohne dass er bezahlen konnte, weitere sieben Bilder. Vier von diesen Arbeiten verkaufte der Verleiher oder besser Wucherer zusammen für 1100 fl. (4400 Mark).<sup>67</sup>

Campo Weyerman erzählt: „Wir haben ein Bild des Blumenmalers Crepu gesehen, das er einem Bäcker als Bezahlung für eine Brotrechnung von 35—36 fl. gegeben hatte. Später wurden diesem Bäcker 100 fl. dafür geboten.“<sup>68</sup>

Ich gebe einige Beispiele für entliehene Summen, die mit Bildern etc. getilgt wurden: So bezahlte Rembrandt an Dirck van Cattenburch 3000 fl. (12000 Mark) in Malereien und Radierungen.<sup>69</sup>

Jan van den Bosch, Gläubiger Adriaen Brouwers, ließ diesem, um ihn vor Pfändung zu retten, 1600 fl., welche in monatlichen Raten, die in Bildern zu bezahlen waren, zurückerstattet werden sollten.<sup>70</sup>

Der 78jährige Jan Erasmus Quellinus hatte von seiner Tochter bis 1712 989 fl. geliehen. 650 davon bezahlte er mit sechs Bildern.<sup>71</sup>

Interessant sind auch folgende Beispiele: Notarielles Aktenstück vom 29. April 1661: „Joannes Vonck, Maler, wohnhaft in der *Rosestraet* (Amsterdam), gibt zu, dem Maler Guilliaem de Ville, wohnhaft beim *Reguliers Tooren*, die Summe von 57 fl. als Rest der Hausmiete schuldig zu sein. Er verspricht, zu ihrer Tilgung für den

erwähnten G. de Ville zwei Bilder, die zusammen 51 fl. wert sind, zu malen und ihm zu liefern, das eine in Monatsfrist, das andere innerhalb zweier Monate.<sup>72</sup>

Frans Francken I. kaufte um 1581 von der Stadt Antwerpen ein Haus und bezahlte es mit einem Bild von Frans Floris, das den bethlehemitischen Kindermord darstellte und auf 350 fl. (1400 Mark) taxiert wurde.<sup>73</sup>

Hans von Coninxloo wurde 1571 Bürger von Emden, legte seinen Eid ab, bezahlte aber sein Bürgergeld nicht, sondern entschädigte die Stadt durch seine Kunst.<sup>74</sup>

Der Rubensschüler Jan van der Hoecke kaufte von dem Bildhauer Cornelis van Mildert 1651 ein Pferd und von Jan Fijt ein Bild und versprach, beides mit je einem eigenhändigen Gemälde zu bezahlen.<sup>75</sup>

Im Jahre 1598 blieb Gillis van Coninxloo Bürge für Abraham Diamant, der dem reichsten Hutmacher seiner Zeit, Hans Lenaertsz in Amsterdam, 25 fl. schuldig war. Da jener nicht bezahlte, wurde Coninxloo zur Begleichung der Summe angehalten und kam mit dem Gläubiger überein, ihm ein auf 22 fl. berechnetes Bild zu liefern und den Rest in bar.<sup>76</sup>

Notarieller Kontrakt vom 28. Januar 1625 zwischen Herrn Jacques de Ville, Maler, und Hans Melchiorsz, Schiffer. Der Maler verspricht, dem Schiffer für 2400 fl. (9600 Mark) Bilder innerhalb von 1½ Jahren, angefangen vom Allerheiligentage, zu liefern, und das zu solchen Preisen, wie sie zwischen ihnen vereinbart. Hans Melchiorsz soll die Bilder verkaufen, aber alles Geld, das sie bringen, dem Maler aushändigen, der Bürge für die Schulden des Schiffers geblieben war. Hans und seine

Frau sollen ihr bestes tun, um die Bilder zu verkaufen und dem Maler ehrlich Käufer und Preise angeben. Ferner hat der Schiffer alle Unkosten aus Rahmen, Malbrettern oder Leinwand zu ersetzen, so dass die 2400 fl. nur durch Malen aufgebracht werden müssen etc.<sup>77</sup>

Im Jahre 1660 hatte Jan Steen 450 fl. zu 6% leihen müssen und versprochen, die Zinsen des ersten Jahres (27 fl.!) mit drei Porträts, „so gut oder übel, wie er sie eben malen könne“, zu bezahlen.<sup>78</sup>

Nicolas de Liemaecker, genannt Roose († 1646) hatte nur eine Tochter. Als Mitgift gab er ihr einige eigenhändige Bilder.<sup>79</sup>

Cornelis Schut versah auch Kircheninterieurs von Peter Neefs mit Staffage, der ihm dafür im Jahre 1637 aus Not mit zwei seiner Arbeiten Zahlung leistete. Diese wurden für 172 fl. verkauft.<sup>80</sup>

Die „*Doodschuld*“, ein Legat an die Lukasgilde, von beliebiger Höhe (50 fl. und mehr) konnte der Maler auch bei Lebzeiten und, statt in Geld, mit einem Bilde bezahlen.<sup>81</sup>

Auch von der Leistung persönlicher Dienste konnte man sich auf solche Weise befreien. So kam es häufig vor, dass sich Maler in der Antwerpener Lukasgilde durch Schenkung eines eigenhändigen Bildes an Stelle einer Geldsumme der Lasten des Dekanates entledigten.<sup>82</sup>

Vereinzelt findet man sogar, dass sich in Antwerpen Maler durch Dedikation oder Ausführung eines Bildes für eine der bewaffneten Gilden vom Militärdienste befreien. Dies scheint aber erst in verhältnismässig später Zeit vorgekommen zu sein, als die militärischen



Korporationen viel von ihrer Bedeutung eingebüsst hatten. Ein Beispiel: Balthazar van den Bossche malte 1711, um von der Last der Bürgerwacht befreit zu sein, für die Gilde des „*Jongen Voetboog*“ ein Bild, das den Empfang ihres Hauptmanns und Bürgermeisters von Antwerpen, Jan Baptist del Campo im Zunfthause darstellte.<sup>88</sup>

Wo Kunstwerke als Zahlungsmittel verwandt wurden, liess man ihren Wert in der Regel durch Unparteiische abschätzen.

Ich schliesse mit einigen bezeichnenden Mietverträgen und ähnlichem:

Am 1. Oktober 1619 kaufte der Genre- und Stilllebenmaler Jaques de Ville ein Haus auf der *Prinzengracht* zu Amsterdam. Es wurde dabei bedungen, dass der Käufer für die vorzunehmenden Verbesserungen 1500 fl. bezahlen sollte und zwar in Bildern. Die Summe wurde auf sechs Jahre verteilt, so dass J. de Ville jährlich für 250 fl. Bilder zu liefern hatte „zu einem Preise, zu welchem er solche an einige treffliche Kaufleute hier in der Stadt verkauft hat“; — oder wenn der Verkäufer andere Bilder (als Genre und Stillleben): Historien oder Geschichten begehrt, so soll der Käufer sie ihm zu einem Preise liefern, den gute ehrliche Leute, die etwas davon verstehen, für angemessen halten.<sup>77</sup>

Joost Cornelisz Droochsloot, Maler und Bürger von Utrecht erklärt 1621 vor dem Notar, dass er Jan Willem van Rhenen, Auktionator und Bürger von Utrecht versprochen habe, in Abzahlung der von van Rhenen gekauften Wohnung nebst Grundstück auf der Nordecke der Magdalenenstrasse, ausser der darauf-

stehenden Hauptsumme von 800 fl. alle Jahre, bis nach Ablauf von zwölf, eigenhändige Malereien im Werte von 150 fl. zu liefern. Der erste Termin soll auf den 6. April 1621 fallen. Sollte er sich mit van Rhenen nicht über den Wert der gelieferten Bilder einigen können, sei die Entscheidung darüber zwei unparteiischen Meistern zu übertragen. Im Todesfalle des Malers hätten dessen Rechtsnachfolger ausser den erwähnten 800 fl. noch 1000 Carolus-Gulden zu bezahlen, von denen der Wert der bis dahin gelieferten Bilder abgezogen werden solle. Die 1000 fl. werden zu einem Zinsfuss von 4% („*jegens den penning 16*“) von Ostern zu Ostern, mit Abzug des Zinswertes der gelieferten Bilder, berechnet etc.<sup>84</sup>

Am 14. Dezember 1637 erklärt Crijn Hendricksz Volmarijn, Maler und Bürger von Rotterdam, sein Haus und Grundstück an Symon de Vlieger, ebenfalls Maler, wohnhaft zu Delft, verkauft zu haben, und dass der Käufer dafür die Summe von 900 fl. unter folgenden Bedingungen zu zahlen versprach: Der Käufer soll dem Verkäufer jeden Monat 31 fl. (124 Mark) in Bildern, nicht mehr und nicht weniger, entrichten, beginnend mit dem 1. Januar 1638 und so fort jeden Monat bis zur vollen Abzahlung obiger Summe. Ferner soll der Käufer mit der Lieferung nicht im Rückstand bleiben, bei einer Busse von 6 *car.-fl.* pro Monat. Die Lieferung der Bilder soll wie folgt geschehen: Monatlich entweder ein grosses Bild zu 31 fl. oder eine Siebenstübertafel<sup>85</sup> zu 18 fl. und eine Marine zu 13 fl.,<sup>86</sup> und das gute Arbeit, wie er sie für andre Leute täglich macht. Und was das Aufsetzen dieses Aktenstücks und alle Unkosten, welche das zu überreichende Geschenk<sup>87</sup> verursachen wird (welches Ge-

schenk im kommenden Mai übergeben werden soll) betrifft, so sollen sie von beiden Parteien zu gleichen Teilen getragen werden.<sup>88</sup>

Am 20. April 1668 erklärt Adriaen van Linschoten, Kunstmaler im Haag, vor dem Notar, dort gemietet zu haben: eine Parterrehinterstube nebst einem Oberzimmer und einer Bodenkammer in „*de groene schaer*“ im Westende für jährlich 75 fl. Es wurde ausbedungen, dass der Mieter die Tochter der Vermieterin malen, d. h. das vom verstorbenen Maler Monincx angefangene Porträt vollenden und dazu die Vermieterin selbst und deren verstorbenen Mann, oder denjenigen, den sie statt dessen gemalt haben wolle, auf die Leinwand bringen solle. Dafür würde er noch die Hängestube im Hause bekommen.<sup>89</sup>

Mozes van Uytenbroeck versprach, als er ein Haus kaufte, ausser der Kaufsumme einen oder zwei Söhne des Verkäufers in der Malkunst zu unterrichten.<sup>89</sup>

Bei Mietverträgen versprach ein Maler, meistens ausser der Hausmiete jährlich ein Bild zu schenken.

Die angeführten Beispiele<sup>90</sup> solcher „*dationes in solutum*“ liefern einen weiteren Beweis, welch grosse Rolle die Bilder im sozialen Leben der Niederlande, vornehmlich Hollands, gespielt haben.

### 3. Weitere Formen des Kunst-Handels.

Der niederländische Kunsthandel bewegte sich nicht nur in den Bahnen des Fahren- und Markt-Handels, er bediente sich auch des Massenverkaufs auf dem Wege öffentlicher Versteigerungen und Verlosungen.

Zwei Arten von Auktionen waren es, die für den

Kunsthandel zunächst nur in Betracht kommen konnten: die Nachlassversteigerungen zur Lösung der Verbindlichkeiten des Verstorbenen, zur Verkleinerung und Verbilligung des Haushalts der Witwe, wenn sie das Geschäft des Mannes nicht weiter führte, oder zu bequemerer Erbteilung, und dann die Auktionen bei Auswanderung. Letztere erschienen geboten, wenn das Ziel mehrere Tagereisen entfernt war und kriegेरische Zeiten die Wege unsicher machten und für manches Zunfmitglied erwünscht, weil sie ein Mittel waren, durch die — freilich mit dem Wegziehenmüssen erkaufte — schnelle Räumung seines Lagers zu einer grösseren Summe Geldes zu kommen.

Doch solange Bilder — und solche mögen auf den erwähnten Auktionen oft genug vorgekommen sein — noch keine Spekulationsobjekte waren, d. h. im 15. und 16. Jahrhundert, hatten nur die Versteigerungen von Künstlergut für die Konkurrenz der Kunsthandel treibenden Elemente Bedeutung. Denn hier war jedes Bild ein Stück Handelsware, in allen übrigen Fällen aber ein mehr oder minder gebrauchtes Stück Hausrat, das mehr den Althändler als den von Ort zu Ort reisenden Kaufmann anging.

Die Versteigerungen von Künstlergut den Gantmeistern aus den Händen zu winden, gelang den Malern wie es scheint zuerst in Antwerpen. Dort bekommt die Lukasgilde schon 1508 das Recht, „alle Gattungen von Malereien zu verkaufen, ohne dass die gewöhnlichen Verkäufer oder öffentlichen Ausrufer — es waren dies die Trödler oder Althändler, die eine bedeutende Korporation bildeten<sup>91</sup> — dies verhindern dürfen.“<sup>92</sup> Die

Auktionen fanden entweder auf dem Freitagmarkt<sup>93</sup> statt oder vor dem Hause des in Frage kommenden Künstlers.<sup>94</sup> Die Stelle des öffentlichen Ausrufers vertrat hier der Gildediener, der vor jeder Versteigerung von Bildern und Malgerät alle „Kunstliebhaber“ dringend zum Erscheinen aufforderte.<sup>92</sup> Abgesehen von den nicht unbedeutenden materiellen Vorteilen hatte sich die Gilde dadurch eine gewisse Kontrolle zu sichern gewusst.<sup>95</sup> Was den Gantmeistern verblieb, war immerhin noch beträchtlich genug; denn abgesehen von den Auktionen, bei denen die Lukasgilde nicht mitzureden hatte, sammelten sich bei ihnen im Lauf der Woche mancherlei Bilder an, die sie von geldbedürftigen Künstlern für die jeden Freitag stattfindenden Versteigerungen erhielten.<sup>96</sup> Wollten sie aber unter der Hand Bilder verkaufen, mussten sie sich als Kunsthändler bei der Lukasgilde einschreiben lassen, so z. B. der Altkleiderhändler und Auktionator Willem Pepijn, Vater des Malers Marten Pepijn, der Ende des 16. Jahrhunderts am Freitagmarkt wohnte.<sup>98</sup>

Hier ist der Ort, etwas näher auf den interessanten Freitagmarkt<sup>97</sup> einzugehen. Dieser heute noch existierende Markt wurde 1547 als Ersatz für einen alten geschaffen und gleich von den Althändlern in Besitz genommen.<sup>99</sup> Es ist ein kleiner trapezförmiger Platz in der Nähe des Schelde, dessen Westseite fast ganz von der seit 1763 bestehenden Fassade des heutigen Plantijn-Moretus-Museums<sup>100</sup> eingenommen wird. Vor 1763 standen dort sieben kleine Häuser, in denen wir uns, wie in vielen übrigen den Platz umgebenden, Wohnungen von Gantmeister-Trödlern und Kunsthändlern denken dürfen. Um die Mitte des 17. Jahrhunderts wohnte an diesem Markt



z. B. ein Dekan der Altkleiderhändlergilde namens Abraham van Lamoen, dessen 1661 aufgenommenes Inventar eine Reihe guter Bilder aufwies,<sup>101</sup> und starb 1657 im Hause zum „Goldenen Falken“, an der Ecke der dem Grundstück der Buchdruckerfamilie Plantijn-Moretus gegenüber einmündenden Valckstrasse die Witwe des Altkleiderhändlers Jan van Borm unter Hinterlassung von 1500 Bildern. Nur 173 dieser Bilder waren unter dem Namen ihrer Meister aufgeführt oder genauer bezeichnet, und von diesen waren zwanzig noch Kopien. Die übrigen scheinen Dutzendware gewesen zu sein. Unter den besonders aufgeführten Bildern befand sich das Abendmahl, das van Dyck nach Lionardo da Vinci gemalt hatte.<sup>101</sup>

Der Freitagmarkt mit seinen Auktionen war sehr besucht, aber, um den Wettbewerb der Liebhaber zu steigern, wurde vorher manchmal angekündigt, dass am kommenden Freitag so und soviel Bilder von den und den Meistern — wobei es sich natürlich um Namen von Ruf handeln musste — würden versteigert werden. Als Beweis für die besondere Wertschätzung, deren sich die Werke des Tier- und Stilleben-Malers Jan Fijt erfreuten, wird berichtet, dass ein Bild von ihm — totes Wild, Früchte und ein Neger — auf dem Antwerpener Freitagmarkt ohne vorherige Ankündigung für die beträchtliche Summe von 370 fl. (= 1480 Mark) verkauft wurde.<sup>102</sup>

An den Wetterdächern der Gantmeisterlokale konnte man die Bilder hängen sehen, die am Freitag versteigert werden sollten, aber auch manchmal unter der Hand zu haben waren. Nach Weyerman arbeiteten viele junge Maler für diesen Markt, um schnell etwas Geld in die

Hand zu bekommen, oftmals blieben sie aber dabei und wurden Schmierer. Manche hatten dem Freitagmarkt ihr Bekanntwerden zu verdanken. Am Freitag Morgen — berichtet Weyerman — waren die Maler Antwerpens gewohnt, einen Spaziergang dorthin zu machen, um nachzusehen, was Neues an Bildern ausgestellt sei, und ob sie das eine oder andre an bunten Lappen für ihre Zwecke um einige Stüber kaufen könnten.<sup>103</sup>

Wir dürfen uns das Treiben auf diesem merkwürdigen höheren Trödelmarkt, der der Lukasgilde soviel zu schaffen machte, recht bunt denken und überzeugt sein, dass seine Bedeutung nicht gering gewesen ist. Es ist sehr wahrscheinlich, dass gerade von hier aus ein grosser Teil der Bilderauktionen gespeist wurde, die zu Beginn des 17. Jahrhunderts die Künstler von Amsterdam und anderen holländischen Städten schwer schädigten. Über diese Bilderinvasion erfahren wir Genaueres aus einer Petition der Amsterdamer Lukasgilde an den Magistrat und den Verordnungen, die sie nach sich zog.

Die 1605 eingereichte Petition<sup>104</sup> führte unter anderm aus, dass die in Frage kommenden Malereien aus „Antwerpen und anderen feindlichen Quartieren“ stammten und „durch listiges und gottloses Aufdringen“ weit über ihren Wert losgeschlagen würden. Es seien meistens schlechte Kopien und Schülerarbeiten, Kitsche, durch welche die Kunst merklich diskreditiert und die gute Bürgerschaft, die durch die Bank wenig von Bildern verstehe, betrogen werde. Der nachdrückliche Hinweis, dass die Amsterdamer Maler, die so wie so schon unter den Lasten des Krieges zu leiden hätten, in ihrem Erwerb geschädigt würden, verfehlte denn auch nicht, auf

den Magistrat Eindruck zu machen, und es wurde verfügt, dass Fremde ohne besondere Erlaubnis der Bürgermeister ausser an freien Jahrmärkten in Amsterdam überhaupt keine Bilder verkaufen oder durch Bürger verkaufen lassen durften. Damit war es mit Auktionen dieser Art allerdings vorbei.

Da das Geschäft nun aber in grosser Blüte gestanden hatte, sann den fremden Unternehmer darauf, diese Einnahmequelle nicht vollständig versiegen zu lassen, und die Mittel und Wege, die sie fanden, sind interessant genug, um sie mitzuteilen.

Man benutzte die Nachlassauktionen, bei denen Bilder, Handzeichnungen und Stiche eine Rolle spielten — und das war bei der wachsenden Bilderfreude in Amsterdam häufig genug der Fall — um gegen eine gewisse Entschädigung die von der Lukasgilde verfehmten Güter unter die Auktionsmasse zu schmuggeln, oder — und das war der Gipfel der Raffiniertheit — man fingierte Zwangsversteigerungen, wobei ein Amsterdamer Bürger als Strohmännchen vorgeschoben wurde.

Diese Umgehung konnte der Lukasgilde auf die Dauer nicht verborgen bleiben, und ungefähr vier Jahre später erschienen ihre Dekane und Obmänner abermals auf dem Stadthause, um bitter Klage zu führen. Aus ihrer Denkschrift erfahren wir unter anderem, dass bei den bewussten Versteigerungen die guten und originalen Bilder zurückbehalten wurden, wenn sie nicht den gewünschten Preis erzielten. Weiter wurde hervorgehoben, dass, ausser in Sterbehäusern, die Praxis des Versteigerns von Kunstwerken in Amsterdam noch nie im Schwange gewesen sei, wie denn auch keine Kaufmannswaren auf diese Weise

verkauft würden. Dies ist insofern nicht wörtlich zu nehmen, als die Ostindische Kompanie um diese Zeit ihre grossen Versteigerungen schon eingeführt hatte, wofür allerdings zwingende Gründe vorgelegen haben.

Die Folge dieser neuen Petition waren strenge detaillierte Bestimmungen, durch welche der Lukasgilde die Oberaufsicht und das Recht der Kontrolle über das Kunstauktionswesen ausgeliefert wurde. Unter anderem wurde dem Diener des Waisenamtes, der Auktionen anzukündigen und zu leiten hatte, bei Strafe von 12 fl. untersagt, Bilder, Stiche und sonstige Kunstgegenstände aus Nachlässen oder Inventaren Zahlungsunfähiger zu versteigern, bevor dem Vorstand der Lukasgilde ein Verzeichnis<sup>105</sup> der zum Verkauf bestimmten Güter eingereicht wäre. Dies hatte drei Tage vor der Auktion zu geschehen, damit die Vorsteher ihre Entscheidung über die Versteigerungsqualifikation der einzelnen Nummern treffen konnten. Ausserdem stand ihnen das Recht der Besichtigung der Auktionsmasse zu. Ferner musste bei allen Auktionen, die in die Kompetenz der Gilde fielen, ihr Diener zugegen sein.<sup>106</sup>

Durch diese Massregeln wurde das Übel, wenn auch nicht ganz behoben, so doch erheblich eingeschränkt. Dass sich immer noch Hintertürchen fanden, geht daraus hervor, dass i. J. 1623 das Verbot erlassen wurde auf Jahrmärkten Bilder aufzukaufen, um sie anders als wieder auf freien Märkten zu verkaufen,<sup>106</sup> und dass 1658 bestimmt wurde, dass jeder, der infolge Aufgabe seines Metiers Erlaubnis bekomme, seinen Kunstvorrat versteigern zu lassen, die Auktion ohne Aufschub abhalten und eidlich versichern solle, dass keine fremden Güter neben seinen eigenen verkauft würden.<sup>106</sup>

Wer einmal durch Aufgabe seines Gewerbes sich die Vorteile einer Auktion verschafft hatte, durfte in Amsterdam dasselbe Gewerbe nicht wieder aufnehmen.<sup>106</sup>

Ähnliche Gesetze bestanden in anderen Städten. So durfte in Harlem ein Maler nach Versteigerung seiner Bilder seine Kunst dort sechs Jahre lang nicht mehr ausüben.<sup>107</sup>

Die Nachlassauktionen fanden in Amsterdam in der Regel im Hause des Verstorbenen statt. Waren grössere Bestände an Büchern oder Bildern vorhanden, so wurden sie natürlich von der übrigen Masse geschieden und für sich versteigert. Dies geschah vielfach in besonderen Lokalen, in Wirtshäusern und bei den Buch- und Kunsthändlern. Im Jahre 1609 wurden z. B. Bücher, 1611 Bilder und Zeichnungen auf dem Doelen — einer der Schuttersherbergen — verkauft.<sup>108</sup> Mehrfach werden die „*Twee hammertjes*“, ein Haus auf dem *Dam* genannt. Später fanden diese Auktionen im „*Oude-Zijds-Heeren-Logement*“ statt, wo wir ihnen noch zu Ende des 18. Jahrhunderts begegnen.<sup>109</sup>

Die grössere oder geringere Strenge der Verordnungen gegen die wilden Auktionen ist zugleich ein Massstab für die politische Macht der betreffenden Malergilde oder für die Stellung der Künstler innerhalb der oft sehr bunt zusammengesetzten Lukasgilden.

Unter diesem Gesichtspunkt erscheinen die Verhältnisse im Haag lehrreich. Hier galt schon früher eine der oben angeführten Amsterdamer von 1658 ähnliche, nur milder gehandhabte Bestimmung. Sie möge durch ein Beispiel illustriert werden: Am 17. März 1636 wurde von den Vorstehern der Haager Lukasgilde dem Maler und



Schulmeister Dirick Dalens gegen eine Entschädigung von 32 $\frac{1}{2}$  Gulden zugestanden, 80 kleine Bilder versteigern zu lassen „und nicht mehr“.

Dalens hatte angegeben, er wolle den Haag verlassen, weil er dort seinen Unterhalt nicht mehr finden könne. Dieser schriftlich eingereichten Erklärung musste er noch beifügen, dass er freiwillig fortziehe. Hierauf wurde ihm die Erlaubnis zur Versteigerung unter der Bedingung erteilt, dass er dem Haag mindestens zwei Jahre hintereinander fern bleibe. Als aber die Auktion abgehalten worden war und Dalens statt 80 ca. 100 Bilder verkauft hatte, klagte er mündlich und schriftlich, dass Dekane und Obmänner ihn das Aktenstück böswillig hätten unterzeichnen lassen und schalt sie Türken und Barbaren. Dies sah der Magistrat als Beleidigung an und verurteilte ihn, den mit den Vorstehern der Gilde eingegangenen Kontrakt zu vollziehen, worauf Dalens nach Leiden verzog. Auf Bitten seines Schwagers Willem Lucas erhielt er jedoch nach Ablauf eines Jahres von den Dekanen der Gilde die Erlaubnis zur Rückkehr.<sup>110</sup>

Man kann nicht sagen, dass sich hier eine übertriebene Härte in der Anwendung der Bestimmungen zum Schutz der regelmässigen Produktion vor plötzlicher Überführung des Marktes gezeigt habe. Im übrigen bestand seit 1626 im Haag die Verordnung, dass fortan keinerlei Bilder durch den Diener des Waisenamtes ausser in dessen Hause versteigert werden durften, und dass jedes unter den Hammer gekommene Bild zugeschlagen werden musste. Den Vorstehern der Gilde war eine Liste aller zu Verkauf gelangenden Stücke mit Ausnahme der Bilder aus Erbschaftsmassen und Inventaren Zahlungsunfähiger ein-

zureichen. So weit wie in Amsterdam ging man im Haag also nicht und wohl deshalb, weil die Künstler in der Lukasgilde eine untergeordnete Rolle spielten.

So sehen wir denn, dass dort in den beiden letzten Jahrzehnten vor 1656 — in diesem Jahre trennen sich die Maler und anderen Künstler von der Lukasgilde und bilden eine besondere Zunft — eine Art Anarchie auf dem Gebiete des Auktionswesens herrscht: Im Jahre 1642 erlaubt die Regierung ihrem Gantmeister Carel van der Heyde einmal jährlich im öffentlichen Auktionshause eine Versteigerung von grossen und kleinen Bildern aller Art abzuhalten, die ihm von Künstlern oder andern Leuten — ohne irgend welche Einschränkung — zu diesem Zwecke übergeben würden, eine Auktion, die nicht später als einen Monat vor und nicht früher als einen Monat nach den beiden Jahrmärkten stattfinden und höchstens 6 Tage dauern durfte.<sup>111</sup>

Ferner begegnen wir von 1647 ab einer Reihe grösserer Auktionen, die im Auftrage einzelner Maler oder Malergruppen statt fanden. So werden i. J. 1647 mehrere Auktionen abgehalten und auf einer von ihnen 191 Bilder von Adriaen van de Venne, Jan van Goyen, Dirick Dalens, Jaques de Claeuw, Abraham van Beyeren und anderen verkauft, die im ganzen nur 1279 fl., d. h. im Durchschnitt 6,7 fl. brachten, so liess 1649 der Maler Jan Pietersz Schoeff für 6700 fl. Bilder in seinem Hause versteigern und fanden in den Jahren 1652, 1654, 1656 ähnliche Auktionen statt.<sup>112</sup>

Man kann sich denken, dass diese grossen Versteigerungen und daneben die beiden Jahrmärkte im kleinen Haag notwendig eine Übersättigung in bezug auf Kunst-

werke hervorrufen mussten. Ein solcher Zustand, der die ohnehin schon niedrigen Preise für Bilder ganz bedeutend drückte, wäre unmöglich gewesen, wenn es eine Gilde gegeben hätte, welche die Interessen der Maler als ihre eigenen betrachtete. Die Lukasgilde war aber so gross und aus so heterogenen Elementen zusammengesetzt,<sup>113</sup> dass sie einmal schwerfällig arbeitete, andererseits die Künstler, die sich höher dünkten als ihre übrigen Gildegenossen, absichtlich vernachlässigte. Dazu war der Haag Amsterdam gegenüber insofern im Nachteil, als er nicht so leicht wie diese grosse Handelsstadt einen guten Teil seines Überschusses an Malereien an die fremden Kaufleute abgeben konnte.

Von dem Augenblick an, da sich die Haager Künstler von der Lukasgilde trennen, um eine eigene Zunft, die Künstlergenossenschaft „*Pictura*“ zu bilden, ändern sich die Verhältnisse: detaillierte Bestimmungen über den Auktionenhandel etc. werden mit behördlicher Genehmigung erlassen und streng durchgeführt. Da sich diese Verordnungen im allgemeinen mit denen der Amsterdamer Lukasgilde decken, will ich nur hervorheben, was verschieden und geeignet ist, das oben angeführte zu verdeutlichen oder zu ergänzen. Es handelt sich um folgendes: Ein zugereister Maler durfte erst nach zweijährigem Aufenthalt im Haag und nach Aufnahme in die Künstlergenossenschaft Bilder verkaufen. Starb ein solcher oder seine Frau vorher, so durften die hinterlassenen Kunstgegenstände versteigert werden, nachdem der Beweis erbracht war, dass sich keine fremden darunter befanden.<sup>114</sup>

Ein Fremder konnte nur mit Erlaubnis des Magistrats — die häufig von der neuen Gilde hintertrieben wurde —

und nach Zahlung einer Entschädigung an diese, Bilder verkaufen oder versteigern lassen.

Jedem Kunstliebhaber aus dem Haag und dessen Jurisdiktion stand es frei, bei auswärtigen Meistern Bilder zu bestellen, ihnen solche abzukaufen und sie in sein Haus zu bringen, nur durfte er sie nicht verauktionieren.

Bilder, die von ausserhalb des Haag kamen, und unter Erbschaftsmassen oder Inventare Zahlungsunfähiger geschmuggelt wurden, verfielen der Genossenschaft, konnten aber mit 10 fl. pro Stück wieder ausgelöst werden.

Ort und Zeit der jährlichen Auktionen, die von der neuen Vereinigung selbst ausgingen, wurden von ihren Leitern bestimmt und von jedem Gulden, der bei dieser Gelegenheit erzielt wurde, 5% eingezogen.

Ein helles Licht auf die fingierten Zwangsversteigerungen, von denen wir in Amsterdam gehört haben, wirft folgender, in unglaublich verfälschter Sprache abgefasste Paragraph des Gildestatuts: „Wenn jemand, um die Bestimmungen der Genossenschaft zu umgehen, einen andern anstellt, der ihn vor Gericht zitieren und zur Bezahlung einer fingierten Schuld (sei es rückständige Hausmiete oder anderes) verurteilen lässt, um darauf so viel Kunstwerke und Bilder zu versteigern wie jener — der ihm dann den Erlös aushändigt — will, so sollen alle diese Gegenstände oder deren Erlös der Gilde verfallen sein.“

Auktionen, die von Leuten veranstaltet wurden, welche mit Malereien in der Stadt herumhandelten, wurden auf Ansuchen der „*Confrerie*“ vom Magistrat verhindert, und es war dem Gantmeister verboten, sie zu leiten.<sup>114</sup>

So gelang es der Künstlergenossenschaft, binnen kurzer Zeit alle nicht genügend motivierten Versteigerungen zu inhibieren, oder sich doch namhafte Entschädigungen für ihre Zustimmung bezahlen zu lassen.

Es mochte für die Vereinigung aber schwer genug sein, sich mit dem städtischen Auktionator auseinanderzusetzen. Im allgemeinen durfte dieser seit 1656 nur gewöhnliche Nachlassauktionen abhalten, nicht aber Bilder-  
versteigerungen nach Art der Antwerpener Freitagsmarkt-Gantmeister. Dass er aber Mittel und Wege fand, sich für die Einschränkung seines Privilegs zu entschädigen, zeigte der Auktionator Broeckmann, der z. B. 1676 geringwertige Bilder — Schülerarbeiten — aufkaufte und sie unter anderen, ihm zur Versteigerung übergebenen, verkaufte, nachdem er sie gehörig in die Höhe getrieben hatte.<sup>115</sup>

Als im 18. Jahrhundert die zeitgenössische Kunst nur ein kümmerliches Leben fristete und die ältere nicht mehr in der Mode war, sammelten die fremden Gesandten und andere Ausländer im Haag um so eifriger Bilder, je mehr deren im Privatbesitze frei wurden. Die Künstlergenossenschaft passt sich dieser Nachfrage an, und so mehren sich in ihrem grossen, reichgeschmückten Versammlungssaal die Auktionen von oft recht bedeutenden Sammlungen aus dem Haag nicht nur, sondern auch aus anderen Städten wie Amsterdam, ja sogar Gent.<sup>116</sup>

Man bewirbt sich sogar um Auktionen, man schickt die Vorsteher in das Sterbehaus des Sammlers oder Besitzers einer grösseren Anzahl Gemälde und lässt anfragen, ob und wann die Bilder versteigert werden sollen,



man ist betrübt, wenn das nicht im Auktionssaal der Gilde geschehen soll, sondern ausserhalb ihres Bannkreises. Man lässt zu solchen Auktionen auch Bilder zu, deren sich Maler und Publikum bei dieser Gelegenheit zu entledigen wünschen, und weist nur obszöne zurück; man lässt endlich Kataloge drucken und versendet sie nach Amsterdam, Harlem, Leiden, Middelburg etc. an Sammler, Künstler und Kunsthändler.<sup>117</sup>

Die zu versteigernden Bilder bleiben einige Zeit ausgestellt, wofür sich die Gilde, abgesehen von einer nach der Menge der verkauften Bilder bemessenen Entschädigung, gut bezahlen lässt.<sup>118</sup>

Dieselben Bestimmungen, die ich an Amsterdam und dem Haag exemplifiziert habe, finden sich strenger oder milder auch in Harlem, Utrecht<sup>119</sup> und anderen holländischen Städten.

Nach diesem allgemeinen Bild des Auktionsshandels muss ich noch einige Einzelheiten anführen, welche die Vorbereitungen zu gewissen Versteigerungen charakterisieren.

Sollte die Auktion eines Malernachlasses stattfinden, so galt es vorher die von dem Meister unvollendet zurückgelassenen Bilder fertig zu malen oder auch teilweise zuzustreichen und in Rahmen zu stecken. Zu diesem Zwecke wandten sich die Hinterbliebenen an die Freunde und Mitarbeiter oder auch Schüler des Künstlers, die für ihre Arbeit bezahlt wurden.

Einige Beispiele aus vielen:

Als der Antwerpener Maler Abraham Goyvaerts, der nach Art des Sammetbreughel malte, 1626 ge-



storben war, wurden nicht weniger als zehn Künstler aufgeboten, um die unvollendet hinterlassenen Bilder fertig zu stellen oder mit Staffage zu versehen. Von diesen Malern erhielt Ambrosius Francken II. 15 fl. für die Staffage zu fünf kleinen Genredarstellungen und 45 fl. 16 st. für die Staffierung von sieben Landschaften. Für die gleiche Arbeit an anderen Landschaften erhielten Frans Francken II. 6 fl., Hans Jordaens 5 fl. und Jakob Spaeingaert 58 fl. 10 st.<sup>120</sup>

Die Bilder des holländischen Malers und Dichters Willem Schellinks († 1678) wurden versteigert, nachdem Frederick Moucheron und Nicolas van Berghem die unvollendeten Arbeiten fertiggestellt hatten. Moucheron erhielt für das Fertigmachen 89 fl. 1 st., Berghem für die Staffage 259 fl. 10 st., und zwei Rahmenmacher zusammen 167 fl. 9 st.<sup>121</sup>

Da meist eine grössere Menge von Bildern sich in unfertigem Zustande in Malernachlässen vorfand und von fremder Hand vollendet wurde, kann man sich denken, wieviel Halbechtes in den Handel kam. Man fand dergleichen damals aber ganz selbstverständlich, und wer sich ein unvollendetes Bild gekauft hatte, liess es eben durch einen andern fertig malen.<sup>122</sup>

Vor der Auktion mussten die Güter taxiert werden. Solche Schätzungen wurden gewöhnlich von den Gantmeistern vorgenommen. Wo es sich aber um die Feststellung des Wertes grösserer Bilderbestände handelte, sehen wir in der Regel zwei Künstler damit beschäftigt, doch finden wir nicht selten Kunst-Händler und Sammler — einmal (1677, anlässlich des Todes von Aart van

der Neer) wird auch eine Frau, Lijsbeth Martens, erwähnt<sup>123</sup> — dabei beteiligt: jedenfalls war die Zugehörigkeit zur Lukasgilde erforderlich.

Ein Künstler taxierte natürlich höher als ein Auktionator. Im Jahre 1626 taxierten Jan van Goyen und Liefrinck in einem Nachlass zu Leiden u. a. zwei Bilder von Jan Pinas auf 40 und 36 fl. Man fand die Schätzung zu hoch und liess die Bilder durch einen Gantmeister taxieren. Dieser schätzte sie auf 5 und 8 fl.<sup>124</sup>

Die Anlässe zu Bilderschätzungen waren auch, abgesehen von Auktionen, häufig genug. In den Niederlanden, wo, namentlich in den grossen Handelsstädten, alle Lieferungen durch schriftliche Verträge — meist vor dem Notar — so genau wie möglich bestimmt und verklausuliert wurden, wo die Konventionalstrafe eine grosse Rolle spielte, musste auch im Verkehr zwischen Künstler und Besteller oft ein Sachverständiger eingreifen, um bei Meinungsverschiedenheiten zu vermitteln; denn häufig genug fand der Auftraggeber, dass der Maler ihm für sein Geld nicht genug auf die Leinwand gebracht hatte.<sup>125</sup>

Wenn, was bei grossen Auftraggebern öfter vorkam, der Preis nicht vorher ausgemacht worden war, musste häufig ein Unparteiischer den Wert bestimmen, der dann für beide Teile massgebend war. Im Jahre 1461 hatte so Rogier van der Weyden zwei bemalte Statuen, welche Pierre Coustain für Philipp den Guten geliefert hatte, abzuschätzen,<sup>126</sup> und als Dierick Bouts vor Vollendung seines grossen Triptychons<sup>127</sup> für den Schöffensaal des Löwener Rathauses starb, wurde Hugo van der Goes beauftragt, die geleistete Arbeit zu taxieren, damit die Erben dafür bezahlt werden konnten.<sup>128</sup> Oder

beide Teile ernannten Experten („*ghezwoirne schilders*“), wie anlässlich der Abschätzung des „Jüngsten Gerichts“, das Raphaël van Coxcie für den Magistrat von Gent 1589 vollendet hatte. Der Magistrat berief die Maler Marten de Vos und Ambrosius Franck aus Antwerpen und Coxcie seine Kollegen Gillis Mostaert und Bernaard de Rycke ebendaher, und diese taxierten einstimmig auf 1400 fl.<sup>373</sup>

Am häufigsten begegnen wir dem Abschätzungsverfahren bei Erbteilungen, wobei dann in der Regel die gegeneinander abgewogenen Wertmassen durch das Los verteilt wurden. Ferner kam es — wenigstens in Antwerpen — vor, dass die Güter von Brautleuten vor der Eheschliessung taxiert wurden.

Selbstverständlich ist die Verwendung von Sachverständigen in gerichtlichen Streitsachen. Hierzu ein interessantes Beispiel: Der fortwährend von Gläubigern bedrängte Stillebenmaler Abraham van Beyeren im Haag hatte sich 1661 einen Anzug für 101 fl. (404 Mark) machen lassen und versprochen, die Rechnung halb in Geld, halb in Bildern zu bezahlen. Nach einiger Zeit erhob der Schneider Klage vor Gericht: er erhalte nur Bilder (vorläufig 3 Stück, die 66 Gulden wert sein sollten), aber kein Geld. Der Gerichtshof bat den „berühmten“ Maler Adriaen Hannemann und die Vorsteher der Lukasgilde um eine Abschätzung dieser Bilder und erklärte schliesslich, der Schneider könne sie zu 14 bis 15 fl. das Stück annehmen, müsse in diesem Falle aber dem Meister erlauben, den Anzug ausschliesslich in Bildern zu bezahlen.<sup>128</sup>

Die Grundsätze, nach denen taxiert wurde,<sup>129</sup> zu be-

stimmen, ist schwierig. Rubens schrieb in einem Brief an Sir Dudley Carleton vom 1. Juni 1618, dass der Grössenunterschied seiner Bilder keinen Einfluss auf den Preis habe, — „Malereien berechnet man auf eine andere Art als Tapeten, die nach der Elle gekauft werden, jene dagegen nach der Vortrefflichkeit, dem Gegenstande und der Zahl der Figuren“.<sup>130</sup>

Diese Gesichtspunkte, denen Rubens für seine Person noch den der Arbeitsdauer — er forderte in seiner Blütezeit für einen Tag Arbeit 100 Gulden,<sup>131</sup> arbeitete aber auch erstaunlich schnell — hätte hinzufügen können, waren neben dem Namen des Meisters, der ein besonderes Gewicht erhielt, wenn sein Träger in der Mode oder jüngst verstorben war, und der grösseren oder geringeren Sorgfalt in der Durchführung auch die Hauptkriterien für eine Abschätzung des Wertes von Bildern, bei der die Gilde nicht offiziell beteiligt war. Man darf sich dabei allerdings nicht verhehlen, dass die „Vortrefflichkeit“ eines Bildes nicht etwas für jeden Feststehendes war, dass ein Künstler und ein Gantmeister infolge ihrer verschiedenen Standpunkte und Bildungsgrade darüber sehr wohl verschiedener Meinung sein konnten.

Wurde der Gilde ein Bild zur Schätzung vorgeführt, so wurde der Wert auf den Gulden genau berechnet, wie bei einem beliebigen Stück Möbel, gleichsam nach einem Tarif. Im Jahre 1620 malte Juliaan Teniers zu Antwerpen einen „Triumph König Davids“ für Hans van Haecht. Dieses Bild wurde von den Vorstehern der Gilde auf 132 fl. geschätzt.<sup>132</sup> Künstler, die nach dem Vorgange von Rubens gewohnt waren hohe Preise

zu fordern und bezahlt zu erhalten, schätzten mehr obenhin und nach ihrer Empfindung, nicht handwerksmässig wie es in der Gilde geschah. Im Jahre 1674 wertet der berühmte Jakob Jordaens eine Marine von Kasper van Eyck mit Figuren von Jan del Campo, alias Gulden Esel auf 600 fl., und es klingt uns wie ein entrüsteter Protest, wenn wir drei Tage später dasselbe Bild auf der Malerkammer von Jan Breughel II., Kasper Huybrechts und Peter Verbruggen einmütig auf 400 fl. geschätzt sehen.<sup>133</sup>

Soweit die Gilde in Betracht kam, wurde eben nach einem traditionellen Massstab geschätzt, und wir dürfen uns nicht darüber wundern, dass man z. B. den Wert der Arbeit eines Malers von architektonischen Perspektiven — Kircheninterieurs — nach der Anzahl von Pfeilern berechnete, die darauf zu zählen war.<sup>134</sup>

Zuletzt sehen wir den taxierenden Künstler oder Kunsthändler noch bei Bilderverlosungen auftreten, um den Wert der zu verlosenden Kunstgegenstände zu bestimmen. Damit wären wir zur letzten Erscheinungsform des Kunsthandels gekommen.

Über das Alter der Lotterien in den Niederlanden weiss ich nichts zu sagen. An der ersten mir bekannten — sie fand 1445 in Brügge statt — war die Witwe Jans van Eyck beteiligt.<sup>135</sup>

Eine Bilderverlosung, die von der Stadt Brügge ausging, fand 1479 statt.<sup>136</sup> Solche Lotterien dürften im 15. Jahrhundert noch sehr selten und offizielle Veranstaltungen gewesen sein, während sie in der Folgezeit häufiger vorkommen, und sich ihrer auch Privatleute,



Interessentengruppen und Gilden bedienen. Wenn es sich um Kunstwerke handelt, sind dann natürlich Ausstellungen damit verbunden.

Im Jahre 1559 eröffnete ein gewisser Claudio Dorizi in seinem Hause zum „Goldenen Widder“ in Mecheln — damals Haupt- und Residenzstadt des Landes und Sammelpunkt vornehmer Fremder — eine Kunstaussstellung mit nachfolgender Verlosung. Er kündigte schöne Bilder, Alabasterarbeiten, Spiegelwaren aus Stahl und andere, Bronzeskulpturen etc. an. Die Ausstellung sollte vom 1. April 1559 bis zum 29. Juli 1560, also sechzehn Monate dauern, und jedes Los kostete drei Patars.

Edgar Baes meint, dass es sich bei diesen Privatlotterien mehr um italienische als um einheimische Bilder gehandelt habe.

Im Jahre 1564 veranstaltete ein Pierre de Vado eine Verlosung von Kunstwerken in Mecheln, wo 1607 auch eine offizielle Bilderlotterie stattgefunden zu haben scheint.

Die privaten Unternehmer scheinen im 16. Jahrhundert Fremde gewesen zu sein.<sup>186</sup>

Auch in Holland bediente man sich der Bilderlotterien.

Für Lotterien, bei denen der Wert der Gewinne 25 fl. (100 Mark) nicht überstieg, war in Amsterdam eine spezielle Genehmigung nicht erforderlich;<sup>187</sup> in jedem andern Falle musste sie beim Magistrat eingeholt werden. Wie hieraus ersichtlich, kamen auch Verlosungen ganz kleinen Umfangs vor.

Im Haarlemer Museum hängt ein 1693 datiertes Bild von Isaak van Nickele, das einen Blick in das Innere von St. Bavo in Harlem gibt. Dieses Bild machte der



Maler 1694 mit Genehmigung des Bürgermeisters zum Gegenstand einer Verlosung.<sup>138</sup>

Im Jahre 1614 veranstaltete der Landschaftsmaler Jan Willemsz Decker eine Lotterie mit dreissig Gewinnen, die in Bildern bestanden, mit Erlaubnis des Magistrats im Haag.<sup>139</sup>

Eine interessante Verlosung fand 1636 in Harlem statt. Sie wurde von dem Maler F. P. de Grebber angekündigt und umfasste 42 hübsch in Ebenholzrahmen gefasste Bilder von zwanzig Harlemer Meistern. Als Taxatoren finden wir unter andern die Maler Cornelius Kittesteyn, Salomon Ruysdael und Jan van de Velde. Jeder Besitzer von drei Losen hatte das Recht an einem Festmahl teilzunehmen,<sup>140</sup> — ein echt holländisches Lockmittel.

Im Jahre 1649 fand auf dem Kastell von Wijck-bij-Duurstede bei Utrecht mit Zustimmung des dortigen Magistrats eine Verlosung von Bildern statt, die von dem Maler Jan de Bondt organisiert wurde. Es kamen 2182 Lose zur Ausgabe, während die Zahl der zu verlosenden Gegenstände 158 Nummern betrug — fast alles Bilder lebender Utrechter Meister. Einige Kopien waren auch darunter. Vor Beginn der Lotterie wurden diese Gegenstände durch eine Kommission von Utrechter Malern — Willem de Heusch, Cornelis Poelenburg, Jan Both und Jan Weenix — denen ein Waisenamtsmeister beigegeben war, sorgfältig taxiert. Ihre Schätzung lautete auf 5455 fl. 14 st.<sup>141</sup>

Da in Utrecht das Verlosen von Bildern 1644 verboten worden war,<sup>142</sup> darf man in der Wahl von Wijck-bij-Duurstede wohl eine Umgehung dieses Verbots erblicken.

Es kommt auch vor, dass Malergilden Verlosungen organisiren. In Harlem ersetzte diese Art des Verkaufs die Bilderauktionen, und auch im Haag veranstaltete die Lukasgilde Lotterien.<sup>143</sup> Bei solchen Veranstaltungen war es dann Regel, dass nur Bilder einheimischer Meister in Frage kommen durften.

Man geht wohl nicht zu weit, wenn man annimmt, dass die Malergilden sich immer nur dann der Verlosungen wie auch der Auktionen bedienten, wenn ihre Kasse leer war, oder wenn sie einer grösseren Anzahl von Mitgliedern, die mit ihren Beiträgen im Rückstand waren, Gelegenheit bieten wollten, etwas zu verdienen und ihren Verpflichtungen nachzukommen. Die Geldknappheit war überhaupt, und besonders als das künstlerische Element in ihnen überwog, das chronische Übel der niederländischen Lukasgilden, das ihren Verfall beschleunigte.

Oft genug sehen wir eine Lukasgilde sich an den Magistrat um Subventionen und jährliche Wohnungszuschüsse wenden und gewaltige Anstrengungen machen, um nicht auseinanderzufallen. Ein Ergebnis dieser Bemühungen sind auch gewisse Erscheinungen, von denen im Verlauf des nächsten Abschnittes zu sprechen sein wird.

Gegen Bilderverlosungen, die ihnen nicht passten, gingen die Gilden ebenso vor wie gegen die Auktionen, deren Verbot damit vielfach wohl auch nur umgangen werden sollte.

#### 4. Ausstellungen.

Das mittelalterliche Haus war nicht danach eingerichtet, Magazine von Waren zu fassen, die, nach

anderen Gesetzen als Mass und Gewicht gewertet, im einzelnen zur Geltung kommen und betrachtet werden wollten, von denen man dem Interessenten keine für das Ganze entscheidende Probe vorführen konnte, und die keinen bestimmten Marktwert hatten. So günstig es mit seinen den Giebel ausfüllenden Speichern für Stapelwaren disponiert war, so unzureichend musste es sich für Produkte industrieller Arbeit erweisen, die nur bei grosser Raumverschwendung zur Geltung kommen konnten. Die Sorge, eine Stadt leicht verteidigen zu können, verbot jeden Raumluxus der Grundfläche, machte Grund und Boden teuer und die Strassen eng und winklig. Infolgedessen baute man die Häuser schmal und hoch und war das Licht, das die Parterreräume erhielten, ein beschränktes. Wenn es somit dem einzelnen nicht möglich war, seine Produkte in grösserer Zahl nach Wunsch zur Geltung zu bringen, konnte dies doch der Gesamtheit seiner Zunftgenossen nicht schwer fallen. Ihr gleichmässiges Bedürfnis nach einer vor der Ungunst der Witterung geschützten Marktgelegenheit, wo die Erzeugnisse ihrer Werkstatt in vorteilhafter Aufstellung die Beachtung des fremden Kaufmanns finden konnten, führte zu überdachten Ausstellungsräumen. So entstanden in den Niederlanden um die Sammelplätze der waffenfähigen Bürgerschaft — die Märkte — jene Hallen, in deren Baukosten sich Stadt und Zünfte teilten, und die nächst den alten Rathäusern als Sinnbilder städtischer Macht und bürgerlichen Selbstbewusstseins unser Interesse am meisten fesseln.

Es ist nicht bekannt, dass die Maler im Mittelalter ihre Arbeiten auf dem Wege der Hallenausstellung an

den Mann brachten — nur soviel scheint sicher, dass nämlich die Kaufleute von Brügge im 15. Jahrhundert in ihrer Halle auch Bilder verkauften<sup>144</sup> — dazu bildeten sie nirgends eine genügend grosse und genügend selbständige Körperschaft. Sie arbeiteten meist auf Bestellung, und wenn sie ihre auf eigene Hand gemachten Werke nicht in und vor ihren Häusern oder auf dem Markt zur Geltung bringen konnten, stellten sie sie in den grossen Kirchen aus. Im Jahre 1463 stellte Willem Goestelinc aus Grammont in der Nikolauskirche zu Gent ein Bild mit der Geburt Christi aus; 1513 brachte Philips van Orley aus Brüssel einen Gobelinkarton nach Loewen und stellte ihn in der Peterskirche aus.<sup>145</sup> Für einen Maler, der in einer kleinen Stadt arbeitete, mag dies das einzige Mittel gewesen sein, umfangreichere Werke dem Urteil des Publikums zu unterwerfen. Auch andere öffentliche Gebäude mögen vereinzelt und vorübergehend diesem Zwecke gedient haben.<sup>145</sup>

Inwieweit die Zunfthäuser der Lukasgilden im 15. Jahrhundert Raum für Ausstellungen boten, kann ich nicht feststellen. Da diese meistens Sammelgilden waren, die häufig mehr als ein halbes Dutzend heterogener Handwerkszweige repräsentierten, scheint die Möglichkeit eher ausgeschlossen, umsomehr, als die Statuten nichts darüber enthalten.

Wenn sich in dem einen oder andern Versammlungsraum der Maler im Laufe der Zeit ein Museum bildete, wie es z. B. in Antwerpen durch Schenkungen und Äquivalente für persönliche Leistungen seit Quentin Matsijs der Fall war, so gehört dies nur sehr mittelbar hierher.

Eine Ansammlung von Probestücken zur Erlangung

der Freimeisterschaft scheint im 15. und 16. Jahrhundert nirgends stattgefunden zu haben;<sup>146</sup> dass man sie einige Zeit zur Kenntnisnahme seitens der Gildemitglieder ausgestellt hat, ist dagegen nicht unwahrscheinlich.

Wenn wir aber die Gleichartigkeit der niederländischen Malweise im 15. Jahrhundert erwägen, die keinen Unterschied zwischen Süd und Nord zeigt, und vernehmen, dass um die Mitte desselben die Delegierten aller Malergilden der Niederlande sich jedes dritte Jahr in der einen oder anderen Stadt versammelten und dort mehrere Tage verbrachten, um Fragen von allgemeinem Interesse zu erörtern und sich ihre Entdeckungen und technischen Verbesserungen mitzuteilen,<sup>147</sup> so erscheint die Hypothese nicht zu gewagt, dass mit diesen Künstlerkongressen auch kleine Ausstellungen von Musterbildern stattgefunden hätten.

In der Erscheinung dieser periodischen Zusammenkünfte zum Zweck des Austausches von Verbesserungen liegt nichts Erstaunliches. Es galt den Gilden als Ehrensache, dass alle aus den Werkstätten ihrer Jurisdiktion hervorgehenden Gegenstände technisch und in bezug auf das Material so vollkommen wie möglich seien, und darum mussten auch die Vorteile von Verfahren und Materialbezug für alle die gleichen sein. Dies wird bewiesen durch Art. 9, 52 und 53 (aus den Jahren 1444 [bzw. 1441] und 1478) der *Keuren* der Maler- und Sattelmachergilde zu Brügge, welche allen Zunftmitgliedern verbieten, Rohmaterialien von fremden Händlern oder ausserhalb der Stadt und ihres Bannkreises zu kaufen, ohne die übrigen Handwerksgenossen an den Vorteilen der neugefundenen Bezugsquelle teilnehmen zu lassen.<sup>148</sup>



Dieser Umstand scheint mir die Annahme zu stützen, es sei mit jenen periodischen Künstlerzusammenkünften eine Art von Ausstellungen verbunden gewesen.

Zeitlich die erste Kauf-Ausstellung, von der wir sichere Kunde haben, wird 1540 zu Antwerpen geschaffen. Den Anstoss dazu hatte, wie oben ausgeführt,<sup>10</sup> schon 1460 die Liebfrauenkirche gegeben, indem sie zur Zeit der Jahrmärkte zusammenhängende Verkaufsstände an Künstler und Kunsthändler vermietete. Auf der oberen Galerie der 1531 „*in usum negotiatorum cuiusque nationis ac linguae urbisque*“ gegründeten Neuen Börse zog sich um den grossen quadratischen Hof herum, abgeteilt in einzelne Verkaufsstände, die von der Stadt vermietet wurden, der „*Schilders-Pand*“, eine permanente und — mindestens z. Z. der Jahrmärkte — internationale Kunstausstellung.<sup>149</sup> Der Liebfrauenpand wurde infolge dieser Einrichtung mehr und mehr verlassen, bis man ihn schliesslich abbrach und an seiner Stelle zwei neue Strassen zog.

Als Pächter der gesamten neuen Verkaufsstände wird seit 1565 der Maler Bartholomäus de Momper genannt,<sup>160</sup> ein Grosskunsthändler, der jährlich 1258 fl. (5032 Mark) Pacht bezahlen musste, und dessen Schicksal eng mit dem der Ausstellung verknüpft war. Am 4. November 1576 wurden nämlich während der „spanischen Furie“ alle Bilder von der Börse geraubt und die Verkaufsstände vernichtet. Kaum hatte de Momper letztere auf seine Kosten wieder eingerichtet und sieben davon mit Bildern gefüllt, als am 17. Januar 1577 deutsche Soldaten den *Pand* plünderten; am 23. Februar 1583

endlich wurde die Handelsbörse von Franzosen niedergebrannt, wobei wieder viele Bilder verloren gingen und de Momper bankerott wurde. Mit der Wiederherstellung der Börse wurde auch der Schilders-Pand wieder eingerichtet, er scheint aber nicht wieder zu Bedeutung gelangt zu sein; denn infolge jener Katastrophen und des immer tieferen Sinkens von Antwerpens Bedeutung entstanden eine Lähmung des Kunsthandels und grosses Elend unter den Künstlern. Diese Lage der Dinge veranlasste auch die Regierung von Antwerpen, so dringend sie des Geldes auch zur Bestreitung der Kriegskosten bedurfte, auf Ansuchen der Lukasgilde alle Malereien in Öl- und Leimfarbe von der Abgabe des fünften Pfennigs zu befreien, eines Zolles, der damals von allen zur Ausfuhr gelangenden Waren erhoben wurde.

De Momper, der trotz aller Schicksalsschläge Pächter des *Schilders-Pand* geblieben war, und jetzt nur noch 200 fl. jährlich bezahlte, klagte am 7. August 1595, dass nur noch acht Stände mit Kunstgegenständen gefüllt seien und dass ausser ihm nur noch drei Maler ihre Arbeiten ausstellten. Er bat, man möchte ihm einen Teil der Pachtsumme erlassen. Als er 1597 gestorben war, erklärte seine Witwe, dass er infolge der schlechten Zeiten seine Pachtschulden nicht hätte begleichen können, weil er bei dem Vermieten der Stände mit Verlust gearbeitet habe.<sup>150</sup>

Ungefähr sieben Jahrzehnte später hören wir in Antwerpen wieder von einer ständigen Ausstellung, und wieder ist die Handelsbörse ihr Schauplatz. Nachdem Antwerpen seinen Ruhm als erste Kunststadt an Paris hatte abtreten müssen, wo 1648 eine Akademie der bildenden Künste

mit permanenter Ausstellung gestiftet worden war, sah es mit der Kunst in der Scheldestadt je länger, je trauriger aus. Eine Akademie nach dem Muster der Pariser sollte Antwerpen wieder in seine alten Rechte einsetzen, und David Teniers d. J. war es, der sie gründete. In dieser Akademie sollten Mess- und Baukunde, Perspektive und Zeichnen und Modellieren nach dem lebenden Modell durch die Leiter der Malergilde gelehrt werden. Eine ständige Ausstellung sollte den Künstlern der Stadt Gelegenheit geben, ihre Bilder und Skulpturen zu verkaufen und der Welt zu zeigen, dass Antwerpen immer noch ein Recht auf die Führung habe. Im Jahre 1664 gab die Stadt den östlichen Flügel des alten *Schilders-Pand* über der Börse dazu her, und sowohl die Akademie wie die Lukasgilde wurden dort installiert. Mit letzterer zogen auch die Rhetoriker ein. Die Eröffnung fand am 26. Oktober 1665 statt.<sup>151</sup>

Ob diese Ausstellung Erfolg gehabt hat, kann man füglich bezweifeln, weil sie nicht auf der einstmaligen Grundlage des Handels ruhte. Die alte Kaufausstellung und noch früher die Marktausstellung im Liebfrauenpand stellten eine Vereinigung aller mit eigenen oder fremden Kunstwerken handelnden Elemente dar, an der jede Konkurrenz einzelner, wenn eine solche überhaupt denkbar gewesen wäre, hätte scheitern müssen. Die von Teniers ins Leben gerufene Ausstellung aber schloss den Berufskunsthändler, an den sich das Publikum inzwischen gewöhnt hatte, aus, und wenn etwas verhindern konnte, dass seine Konkurrenz ihr nicht verderblich würde, konnte es nur die Qualität der Kunstwerke sein.

Diese unseren modernen Veranstaltungen nahe-

stehende Ausstellung braucht nicht als Pariser Import angesehen zu werden; denn schon 1636 war in der Utrechter Malervereinigung die Absicht laut geworden, eine ständige Ausstellung einzurichten, und 1639/40 wurde sie verwirklicht.<sup>152</sup> In diesem Jahre stiessen die Maler auch den letzten Rest handwerksmässiger Unselbstständigkeit ab, indem sie sich von den Möbelschnitzern trennten. Diesem Streben nach Unabhängigkeit und Unterscheidung von den Handwerkern, also einem erhöhten Selbstbewusstsein, ist auch der Ausstellungsgedanke entsprungen. An die Gefahr, die durch den althergebrachten Kunsthandel und die Gewohnheiten der meisten Maler in dieser Beziehung drohte, scheinen seine Väter nicht gedacht zu haben. Es verlohnt sich der Mühe, Entwicklung und Schicksal dieser Bestrebungen genauer zu betrachten.

Nach mehrjährigen Bemühungen erhielt, wie angedeutet, das Utrechter Malerkollegium vom Magistrat einen grossen Saal im Agnietenkloster eingerichtet und übernahm dafür die Verpflichtung, ihn fortdauernd mit seinen Werken zu füllen. Dieser Saal wurde in mehrere Kabinette geteilt, zu deren Ausschmückung jeder Utrechter Maler ein Bild zu liefern hatte. Da bereits 1644 seitens der Gildeleitung Klagen über mangelhafte Beteiligung an dieser Ausstellung laut wurden, sah sich der Magistrat veranlasst, in einer Verordnung vom 24. Februar 1644 genauere Bestimmungen zu erlassen, die uns über die Absichten der Vereinigung aufklären: Jeder Maler hatte innerhalb dreier Monate nach Erlass der Verordnung ein eigenhändiges Bild für die Ausstellung zu liefern und

es dort solange zu belassen, bis es verkauft war. Für jede Woche, die er im Rückstand blieb, musste er 10 Stüber (2 Mark) Strafe bezahlen. Im Verkaufsfalle sollte das Malerkollegium 5<sup>0</sup>/<sub>0</sub> des Erlöses, höchstens aber 5 Carolusgulden (20 Mark), bekommen und das Bild innerhalb von sechs Monaten durch ein gleichwertiges ersetzt werden. Im Versäumnisfalle war für jeden Monat 1 Gulden zu bezahlen. Die Maler mussten ihre Bilder vollständig fertig, in den Farben, die sie gewöhnlich zu verwenden pflegten (d. h. wohl, nicht einfach in Grisaille), und in einem von drei bestimmten Formaten<sup>153</sup> einliefern, „damit der Saal verziert und in Ehren gehalten werde“.

Allmählich riss aber wieder eine grössere Nachlässigkeit ein, und, obgleich eine Anzahl von Malern sich 1660 schriftlich zur Aufrechterhaltung der Bestimmungen verpflichtet hatte, blieben doch selbst von ihnen einige im Rückstand. Daran änderte auch die Verschärfung der Bussen nicht viel.

Im Jahre 1664 endlich machte man einen letzten Versuch, dem Ausstellungsgedanken zum Siege zu verhelfen. Man bestimmte nämlich, dass alle drei Jahre in der Kirmeswoche, am Tage nach dem Bürgeraufzug, eine Generalversteigerung der im Kollegiumssaal vorhandenen Bilder stattfinden solle, worauf jeder Maler den leer gewordenen Platz bei Strafe des Verfalls der Hälfte des Erlöses wieder auszufüllen hätte. Ebenso sollte jeder von auswärts kommende Maler, nach seiner Aufnahme in die Gilde, als Pfand für die Zahlung der zweiten Hälfte seines Eintrittsgeldes, ein eigenhändiges Bild für die Ausstellung liefern.



Doch es half alles nichts, die Ausstellung blieb lückenhaft und 1674 wird seitens des Magistrats über den Saal im Agnietenkloster anderweitig verfügt.

Die Erinnerung an diese Ausstellung wurde wieder lebendig, als die Leiter der Utrechter Zeichenakademie 1805 ein kleines Museum einrichteten. Jedes Mitglied der Gesellschaft wurde durch das Reglement verpflichtet, „ein Stück Malerei im Werte von mindestens 26,5 Gulden“ im Versammlungssaal auszustellen und es dort solange zu belassen, als seine Mitgliedschaft dauerte. War das Mitglied ein Maler, so blieb das am Ende seiner Mitgliedschaft in dem neuen Museum befindliche Werk Eigentum der Akademie. Er konnte es vorher aber umtauschen, so oft es ihm beliebte.

Das Fiasko der alten Ausstellung lässt die Annahme gerechtfertigt erscheinen, dass die Utrechter Künstler ihre Bilder auf dem gewohnten Wege viel eher an den Mann brachten, als durch jenes Unternehmen, und dass ihnen die Gewinnabgabe von 5% unsympathisch war. Vielleicht wollten sie ihre Arbeiten auch nicht der öffentlichen Vergleichung unterzogen sehen oder war ihr Ehrgeiz, mit Kunstgenossen an einem allgemein zugänglichen Orte zu konkurrieren, nur gering. Jedenfalls darf man schliessen, dass die Ausstellung schwach besucht wurde und schlechte Geschäfte machte, dass sie weder einem Bedürfnis des Publikums entsprach, noch den Interessen des einzelnen Malers diente.

Als sich im Haag die Maler im Jahre 1656 von der Sammelgilde zum heiligen Lukas trennten und als Künstlergenossenschaft „*Pictura*“ zu einer eigenen Kor-

poration zusammentraten, nahmen sie in Artikel 19—21 ihrer Verfassung den Gedanken des Utrechter Malerkollegiums auf und bestimmten die Schaffung einer ständigen Ausstellung.

Da man im Haag mit diesem Unternehmen mehr Glück hatte als in Utrecht, und die Bestimmungen im einzelnen nicht unwesentlich abweichen, ist es nicht uninteressant, die Entwicklung des Gedankens eingehender zu verfolgen: Die neue Gilde hatte vom Magistrat ein Heim bekommen, wo sie ihre Versammlungen abhielt. Die Wände des grossen Zunftsaaes waren begreiflicherweise leer, und da mochte es einmal der *horror vacui*, den der Holländer in bezug auf grössere nicht durch Lichtverteilung oder -beschränkung stimmungsvoll zu machende Räume hat, dann der Ehrgeiz jedes jungen Haushalts, das eigene Heim recht präsentabel zu gestalten, gewesen sein, die eine Ausschmückung der weissen Wände verlangten.

Goldleder und Tapisserien, wie sie in den Delegiertenhäusern der Generalstaaten<sup>164</sup> verwandt worden waren, überstiegen die Leistungsfähigkeit der jungen Gesellschaft, deren Devise „*in poculis libertas*“ war, und hätten zudem wenig in den Versammlungssaal von Künstlern gepasst, die doch über ganz andere Mittel zur Dekoration verfügten. So musste die erste, offenbar durch das Utrechter Vorbild gegebene Anregung bei der jungen selbstbewussten Genossenschaft auf fruchtbaren Boden fallen.

Was wir sicher wissen, ist, dass man 1656 folgende Beschlüsse fasste:<sup>165</sup> Jeder Maler soll zur Ausschmückung des Versammlungssaales ein eigenhändiges nach bestem

Können ausgeführtes Bild liefern, und die übrigen Meister, die zur Gilde gehören, wie Bildhauer, Stecher und Glas-maler sollen je nach ihrem Belieben einen aus ihren Händen hervorgegangenen Kunstgegenstand oder ein Bild von Meisterhand geben. Die der Genossenschaft beigetretenen Kunstfreunde<sup>156</sup> sind nicht gezwungen, einen Beitrag zu liefern, können aber, wenn es ihnen beliebt, ein gutes Bild beisteuern. Die Lieferungsfrist wird auf 6 Monate festgesetzt, die Strafe für das im Rückstandbleiben auf 10 *stuivers* pro Woche. Jedes Stück soll solange auf dem Versammlungssaal bleiben, bis es verkauft ist, oder durch ein gleichwertiges ersetzt werden. Vom Erlös sollen 2 *stuivers* vom Gulden<sup>157</sup> (10%) in die Gildekasse fließen. Jeder Künstler soll den Preis seines Werkes bestimmen und für den Fall, dass es zu einem höheren verkauft werden sollte, mit der von ihm festgesetzten Summe zufrieden, das Plus der Vereinigung überlassen.

Ein verkaufte Kunstwerk soll unter den gleichen Bedingungen wie oben ersetzt werden.

Als man im Jahre 1662 beschloss, dass jedes Mitglied der Gilde eine nach Belieben bemessene Summe vermachen solle, entledigten sich einzelne dieser Verpflichtung im voraus durch Schenkung eines Bildes oder durch das Ausmalen eines Plafonds u. dgl. Auch kamen freiwillige Schenkungen nicht selten vor.<sup>158</sup>

Im Jahre 1684 wurde beschlossen, dass neueintretende Bildhauer und Bildschnitzer ein Probestück zu liefern hätten,<sup>159</sup> ein Zeichen dafür, dass man diese Art von Kunstübung nicht für voll erachtete.

Wenn auch alles darauf hindeutet, dass im letzten

Grunde die Sorge für die Stabilerhaltung der Finanzverhältnisse das Massgebende war, lässt sich andererseits nicht verkennen, dass das Moment der Ausschmückung der Zunft Räume eine Haupttriebfeder des Ausstellungsgedankens gewesen ist; denn wir finden in den Protokollen der Gilde (von 1657—65) auch geliehene Bilder.<sup>159</sup> Auch die der Vereinigung gehörigen Porträts der Dekane dürften diese Annahme stützen, ferner der Ankauf von Bildern, wie z. B. des „Opfers zu Lystra“ von Lastman und eines Bildes von S. v. Hoogstraaten für 115 fl. am 24. September 1675.<sup>160</sup>

Ungefähr hundert Jahre später, 1763, wird die Ausstellung erweitert, indem man beschliesst, dass jeder Konfrater ein Bild oder mehrere zum Verkauf ausstellen könne, dafür aber vom Erlös 7<sup>0</sup>/<sub>10</sub> der Gilde zukommen lassen müsse. Der Preis der Bilder musste angegeben und jedes einzelne Stück den Regenten der Vereinigung vorgewiesen werden. Diese selbst bezahlten für ausgestellte und verkaufte Bilder nur 5<sup>0</sup>/<sub>10</sub> vom Gewinn.<sup>161</sup>

Bis hierher war man immer im Rahmen des Gildenpartikularismus geblieben, — nun aber heisst es in demselben Beschluss weiter, dass es auch dem grossen Publikum freistehen solle, Bilder auf dem Zunftsaal zum Verkauf auszustellen, in welchem Falle 10<sup>0</sup>/<sub>10</sub> des Erlöses abzugeben waren.

Die Besuchszeit wurde auf Dienstag von 11 bis 1 Uhr festgesetzt, zu welcher Zeit der Gildediener mit einem Ausstellerkatalog den Interessenten zur Verfügung stand.<sup>162</sup>

So hatte man im Haag im Verlauf von mehr als hundert Jahren die äussersten Konsequenzen eines Gedankens gezogen, der in Utrecht nach kaum 35 als

unfruchtbar hatte aufgegeben werden müssen. Dass der Verlauf dieser Entwicklung zugleich ein deutliches Bild von dem Verfall der Gilde als solcher gilt, macht sie nicht uninteressanter.

Es ist billig zu fragen, wie sich die Verhältnisse in der holländischen Handelsmetropole, in Amsterdam gestaltet haben. Leider ist es mir aber nicht möglich, eine bestimmte Antwort zu geben. Man wird jedoch in der Annahme nicht fehlgehen, dass in der rasch emporblühenden Amstelstadt, die einen Handel ohnegleichen regierte, Versuche seitens der Malergilde wie die oben beschriebenen sehr schnell hätten fehlschlagen müssen. Man braucht nur daran zu denken, dass es der Gilde auf der Höhe des 17. Jahrhunderts unmöglich war, alle zugewanderten Künstler zum Eintritt in den von ihr repräsentierten Interessenkreis zu bewegen, — kennen wir doch die Namen einer ganzen Reihe hervorragender Meister, die bis zu 12 Jahren ungestört in Amsterdam ihre Kunst ausübten und Bestellungen über Bestellungen — auch von seiten des Staates — bekamen, ehe sie sich entschlossen, Mitglieder der Lukasgilde zu werden, ja sich auch nur um das dazu erforderliche Bürgerrecht zu bewerben. Ich nenne nur Ferdinand Bol, Jakob Jordaens und Jakob van Ruysdael.

Mochten die Satzungen der Gilde auch noch so strenge Bestimmungen enthalten und immer neue Zusätze vom Magistrat sanktioniert werden, — der Zug der Zeit zersprengte ihre Fesseln. Was in einer unter der Glasglocke einengender Zunftpolitik träumenden Provinzialstadt<sup>163</sup> möglich war: die Beschränkung der Unabhängigkeit des Künstlers, liess sich in einer allen äusseren Einflüssen



zugänglichen Weltstadt nicht durchführen. In Antwerpen war es um diese Zeit auch nicht anders.

Gab es aber eine Kaufausstellung nach Antwerpener Muster? Ich glaube nicht. Die Börse kommt zu Amsterdam für eine Konzentration des Bilderhandels im 16. Jahrhundert nicht in Betracht; denn sie wurde erst 1611 fertig. Bis dahin wurde bei gutem Wetter unter freiem Himmel auf der „Neuen Brücke“, bei schlechtem in der „Alten Kirche“ Börse gehalten.<sup>164</sup> Was aber die Hauptsache ist: der Kunsthandel von Amsterdam hatte im 16. Jahrhundert nicht die Bedeutung, dass irgendeine kirchliche oder städtische Macht viel Vorteil in seiner Konzentration gefunden hätte. Im 17. Jahrhundert aber hatte man an andere Dinge zu denken. Erst mit dem 18., als man es für nötig hielt zu beweisen, dass in Amsterdam noch etwas geleistet werde, entstand eine permanente Ausstellung von beschränktem Umfang, an der sich auch Dilettanten beteiligen konnten. Im dritten Stockwerk des Stadthauses — jetzt königlichen Palastes — befand sich ein Kunstsaal und, davon abgetrennt, ein Kunstkabinett, das in 52 Bänden die von M. T. Hinloopen 1709 zu Nutz und Frommen der Künstler und Kunstfreunde Amsterdams der Stadt vermachte Sammlung von ca. 7000 Gravüren barg. In jenem Kunstsaal konnte „ein jeder Künstler seine Werkstücken zur Schau stellen, jedoch als die verkauft oder wieder weggenommen sind, muss ein anders in desselben Platz gebracht werden, auch niemahls weniger, als drey Stücke zugleich. Vier Direktores werden jährlich auf's neue erwehlet, welcher die Verwaltung von dieser Kunstgesellschaft haben, wovon L. Bakhuizen

(† 1708) und (M. de) Musscher († 1705) die ersten sind gewesen, die solches zu Fortsetzung der Mahler- und Schilderkunst von ihro Edele-Gross-Achtbare Herren Bürgermeistern haben erlanget. Diese Kammer pflegte täglich des Vormittags von 11—12 vor einem jeden offen zu stehen, um die dar vorhanden seyende Kunst-Stücke zu mögen beschauen.“<sup>165</sup> Im Jahre 1748 erhält der Maler Jan van Dyk vom Magistrat die Erlaubnis, den Kunstsaal unter Benutzung der Gravürensammlung zum Unterricht in Perspektive, Optik und Longometrie zu gebrauchen. Gleichzeitig wird die Erlaubnis, Kunstwerke dort aufzustellen, für Künstler und Liebhaber der Malerei erneuert. Für das Publikum war der Saal jetzt dreimal in der Woche zugänglich. Verantwortlich dafür war van Dyk.<sup>165</sup> Im Jahre 1766 endlich wird den Inspektoren und Mitgliedern der Zeichenakademie von den Bürgermeistern gestattet, diesen Saal zur Erteilung von Lektionen in den Anfängen der Zeichenkunst und zur Abhaltung öffentlicher Reden und zur Preisverteilung zu benutzen. Der Saal enthielt damals eine Menge Abgüsse von Antiken, darunter den Apoll vom Belvedere, den Laokoon, den sterbenden Gallier etc. und eine Reihe von Bildern.<sup>165</sup>

In Amsterdam verspüren wir also nichts von einer Stellungnahme der Gilde zur Ausstellungsfrage, hier hören wir auch nichts davon, dass die Künstler Prozente für den ihnen später von der Stadt zur Verfügung gestellten Raum zahlen mussten. So war man hier wie in Antwerpen, nur ohne eine solche lange Entwicklung, endlich zur freiwilligen Ausstellung gelangt, die unseren modernen Veranstaltungen am nächsten kommt. Im wesentlichen kann man diese wohl auf die Rechnung der

seit Ende des 17. Jahrhunderts überall in den Niederlanden gestifteten Zeichenakademien setzen, deren Ziel es war, die Tage alten Kunstruhmes wieder aufleben zu lassen.

Wir haben nun den Kunsthandel, wie er sich innerhalb der Niederlande in seinen mannigfachen oft komplizierten Formen abgespielt hat, verfolgt und Gelegenheit gehabt, über seinen Umfang zu erstaunen. Es scheint in der Tat auch nichts besser geeignet, ein richtiges Bild von der grossen sinnlichen Kultur der Niederlande des 17. Jahrhunderts zu geben, als dieser weitverzweigte und differenzierte Kunsthandel, der auf einem alle Volksschichten gleichmässig durchdringenden Bedürfnis nach bildlicher Darstellung basierte.

Bevor ich zur Belebung des bisher gewonnenen Bildes die Kunsthändler in Person in den Kreis der Untersuchung ziehe, sie in ihrer Zusammensetzung, ihren Gewohnheiten und ihrer Bedeutung betrachte, möchte ich noch kurz auf den niederländischen Aussenhandel mit Kunstwerken eingehen.

## 5. Der niederländische Aussenhandel mit Kunstwerken.

Der niederländische Aussenhandel mit Kunstwerken muss schon in frühen Zeiten bedeutend gewesen sein. Vor allem bewährte sich der Pariser Markt als starker Magnet für flandrische Provenienzen. Hier fanden z. B. die Werke der Miniaturisten aus der Limburger Provinz schon sehr früh und noch zu Ende des 14. Jahrhunderts

bereitwillige Käufer,<sup>166</sup> hier kamen seit der Mitte des Jahrhunderts die Gobelins von Arras, die flandrischen Stoffe, die geschnitzten und gemalten Hausaltäre und Andachtsbilder von Brügge, Gent und Brüssel zusammen.

In den späteren Jahrhunderten gewann einer der vier grossen Pariser Märkte, der schon von Karl dem Grossen gestiftete<sup>167</sup> und 1482 neu eingerichtete<sup>168</sup> von *St. Germain de Près* namentlich für die Antwerpener Künstler eine hohe Bedeutung, die erst verblasste, als Antwerpen den Ehrentitel der ersten Kunststadt an Paris abtreten musste. Im 16. Jahrhundert war die Scheldestadt nicht entfernt mehr in der Lage, ihre Produktion an Kunstwerken selbst zu absorbieren. Der Überschuss musste deshalb über die Grenzen, und ein grosser Teil davon ging nach Paris, wo die Antwerpener Kunst zur Zeit des Jahrmarktes von *St. Germain* keine kleine Rolle spielte.

Die Bedeutung des Pariser Marktes wuchs noch im 17. Jahrhundert, und alljährlich fanden sich dort Antwerpener Künstler und Kunsthändler mit ihrer kostbaren Fracht ein. Am 17. Januar 1619 geht der berühmte Cornelis de Vos in Gesellschaft der Kunsthändler Jan van Mechelen; Antoon und Pieter Goetkind, Cornelis van Vorst und Jan van Haecht nach Paris zum Markt von *St. Germain*, um dort Käufer zu finden.<sup>169</sup> Am 16. Januar 1635 folgt David Teniers d. Ä. und kehrt mit vollem Beutel wieder nach Antwerpen zurück.<sup>169</sup> Der eben erwähnte Kunsthändler Antoon Goetkind liess sich, wie später eine ganze Reihe seiner Genossen, in Paris nieder, um dort sein Geschäft im grossen zu betreiben. Sein Agent in den Niederlanden war der Maler und Kunsthändler Jakob Moermans, der später die Abschätzung

von Rubens' Nachlass besorgte. Dieser sehr tüchtige Geschäftsmann erklärte im Jahre 1637 vor dem Notar, dass er seit 1631 für Antoon Goetkind Platten stechen lasse und Kunstwerke in Antwerpen, Mecheln, Brüssel und anderwärts aufkaufe, wofür er, abgesehen von den Reisekosten, jährlich 1200 fl. (4800 Mark) beziehe.<sup>169</sup>

Antwerpener Kunsthändler gaben in Paris auch Bilder in Kommission. Die Abrechnung darüber erfolgte dann alljährlich nach Ablauf des Jahrmarktes von *St. Germain*. Bei dem Kaufmann Abraham Loots in Paris befanden sich, wie aus dem Inventar der 1627 gestorbenen Witwe Jans van Haecht hervorgeht, noch 20 Bilder, die ihm dieser in Kommission gegeben hatte. Unter diesen Stücken, für die van Haecht selbst 1624 fl. gezahlt hatte, befanden sich solche von Adriaen van Utrecht; H. van Balen; Fr. Francken d. J.; Hans Jordaens d. J. Ausserdem gehörten ihm noch zwei grosse Bilder, eines von, das andere nach van Dyck, im Magazin von Monsieur de Clerck.<sup>170</sup>

Als der Handel Antwerpens durch den Frieden von Münster den Todesstoss erhalten hatte, und die Künstler, soweit sie nicht über die Grenze gegangen waren, in der immer mehr verarmenden Scheldestadt keinen Absatz mehr für ihre Werke fanden, arbeiteten sie fast ausschliesslich für das Ausland, insbesondere für den Markt von *St. Germain*.<sup>171</sup> Dies währte noch einige Jahre, dann ging jenes wichtige Absatzgebiet für Antwerpen verloren. Infolge des starken Zuzugs hatte sich nämlich in Paris eine niederländische Künstlerkolonie gebildet, die bald imstande war, der örtlichen Nachfrage zu genügen; und als nun Paris durch Gründung der Akademie (1648), an der zur



Hälfte Niederländer beteiligt waren, sich schnell zur ersten Kunststadt Europas erhob, hörte der Antwerpener Import bald auf, eine Rolle zu spielen.

Als sich im 18. Jahrhundert in Frankreich die grossen Sammlungen der Voyer d'Argenson; Julienne; Blondel de Gagny; Poullain; Randon de Boisset; Lebrun; Conti; Praslin; Choiseuil; de Vence; de la Boüexière und so viele andere bildeten, waren es hauptsächlich holländische Bilder, die darin Aufnahme fanden. Es handelt sich hier, wie ja auch in Deutschland und England, um eine starke Einfuhr von Werken verstorbener Meister und für Holland um eine Lichtung von Beständen, die nicht mehr ergänzt wurden. Teils wurden diese Schätze, für die man in den Niederlanden kein Auge mehr hatte, durch Bevollmächtigte auf den gegen Ende des Jahrhunderts so häufigen Kunstauktionen erworben, teils durch Kunsthändlerfirmen wie Fouquet; Lormier; Yver u. a. geliefert.<sup>172</sup> So gingen einzelne Bilder und ganze Sammlungen ins Ausland und wurde Paris der Hauptmarkt für Alte Niederländer.

Ausser dem naheliegenden Pariser Markt kam, zunächst für die südlichen Niederlande, noch ein entfernteres ausgedehntes Absatzgebiet in Betracht: Der rege Handel Brügges mit Italien kam auch den Künstlern zugut.

Wo die Schiffe dieser reichen Handelsstadt anliefen, fanden auch die Werke der flandrischen Künstler der drei ersten Generationen — Handelsware wie jede andere — ihren Markt.<sup>173</sup>

Auch lockten die Wallfahrten nach Rom<sup>174</sup> und über Rom nach Jerusalem manchen niederländischen

Künstler nach Italien, und seine Wegzehrung wird er wohl meist mit Hilfe seiner Kunst bestritten haben. Überhaupt ist anzunehmen, dass auf den Wallfahrtswegen, die freilich meist mit den Heer- und Handelsstrassen identisch sind, manches niederländische Kunstwerk ins Ausland gelangte.

Ein Blick in die Aufzeichnungen des „Anonimo Morelliano“ (ca. 1516—1543) zeigt uns, dass in Padua, Mailand und namentlich in Venedig eine Menge Bilder von Jan van Eyck, Memling, Oувater, Patinir, Hieronymus Bosch, Gerard David, Rogier van der Weyden und Scorel private Sammlungen zierten, besass doch z. B. der Kardinal Grimani in Venedig im Jahre 1521 neben Dutzenden von Werken anderer flandrischer Meister allein vier Porträts und eine noch grössere Anzahl Flügelaltärchen von Memlings Hand. Gemälde Jans van Eyck und Memlings kommen nach Urbino und vor allem nach Neapel, ja bis nach Sizilien. Die Werke Rogiers van der Weyden scheinen besonders in Genua Freunde gefunden zu haben — kein Wunder, dass die Freude an den feinen, leuchtenden Erzeugnissen nordischer Kunst auch zu Bestellungen grösseren Umfangs führte.<sup>175</sup>

Daneben waren es die Stiche des Lukas van Leyden, die eine weite Verbreitung in Italien fanden. Das 1508 gestochene Mohammedblatt des vierzehnjährigen Lukas wurde schon 1510 von Marc-Anton in Rom bei der Wiedergabe der badenden Soldaten des Michelangelo zum Teil verwandt, und auch Andrea del Sarto hat neben Stichen Dürers solche des Leidener Meisters benutzt.

Andrerseits gelangten auch Stiche Marc-Antons nach den Niederlanden und beeinflussten Lukas van Leyden. Erst um diese Zeit — es ist die Zeit des Mabuse — finden auch italienische Bilder den Weg nach dem Norden, um dann um die Mitte des 17. Jahrhunderts namentlich in Holland Mode zu werden.

Die Werke der italienischen Hochrenaissance und noch mehr des Barock imponierten den Niederländern, wie auch der Gegensatz zum heimischen Zunftzwang, den sie in der römischen Freiheit als erstes empfanden, ihre Maler rascher als deren eigene Fähigkeiten erwarten liessen, für die italienische Kunstweise gewann. Eine vom Mechelner Hofe der Margarete von Parma ausgehende und zur Mode gewordene Sympathie für italienische Kunst mag sie auch noch geschoben haben. Die Cinquecentisten aber wussten mit den gleichzeitigen niederländischen Figurenbildern nicht mehr viel anzufangen.

Die Bilderausfuhr nach Italien nahm in dem Masse ab, als niederländische Künstler nach dem Süden wanderten, um ihrerseits zu lernen, in dem Masse als sie das Land mit dort gefertigten Bildern sättigten — eine Sättigung, die um so eher eintrat, als sie nicht mit ihren italienischen Genossen konkurrieren konnten —, in dem Masse freilich auch, als sie ihre eigenen guten Eigenschaften verloren, ohne die der italienischen Maler zu den ihrigen zu machen.

Rom, wo im 16. Jahrhundert eine eigene niederländische Künstlergenossenschaft, die „Bent“, entstand, wurde zu einem Kunstmarkt, der einer etwaigen italienischen Nachfrage vollkommen genügen konnte, also

keine Aufnahmefähigkeit mehr für niederländische Provenienzen besass.

Aus Italien wurden nach den Niederlanden ausser den fremden auch Bilder niederländischer Meister eingeführt, die sich in Rom und auch anderwärts im Süden niedergelassen hatten oder lange Jahre verweilten. Unter ihnen standen die Brüder Both und Pieter de Laar (Bamboccio) in der Wertschätzung der vornehmen Amsterdamer Liebhaberkreise obenan.<sup>176</sup> Die Nachfrage nach ihren Werken war deshalb eine bedeutende, wie uns auch ihr häufiges Vorkommen in alten Auktionskatalogen und ihre Preise beweisen.

Neben Italien war es Spanien und zuerst fast mehr noch Portugal, die einen grossen Bedarf an niederländischen Bildern hatten, ja flandrischen Künstlern, die sich dort niederliessen, bis ins 16. Jahrhundert günstige Existenzbedingungen boten.<sup>177</sup> Ausser den glänzenden Fürstenhöfen mag die beliebte Wallfahrt nach Santiago in Compostella manchen von ihnen und manches Bild nach der Pyrenäenhalbinsel gezogen haben. Ihren Höhepunkt erreichte die Einfuhr zur Zeit der spanischen Herrschaft in den Niederlanden. Namentlich unter Philipp II. verliess ein Strom von Meisterwerken das Land ihrer Entstehung.

Der wechselseitige Austausch von Kunstware zwischen den Niederlanden und Deutschland muss uralt sein. Die Rheinlande mit Köln als Mittelpunkt kommen zuerst in Betracht. Ihre Verbindungen mit den Niederlanden waren bequem genug, um regen Handelsbeziehungen Vorschub

zu leisten. Von Köln führte eine Römerstrasse über Maastricht<sup>178</sup> und Bavai nach Tournay; von Maastricht eine andere über Maaseyck den Fluss entlang bis über Nijmegen hinaus, wo sie mit einer dritten, die linksrheinisch von Köln über Utrecht nach Leiden ging, zusammentraf. Dazu kamen die Wasserstrassen<sup>178</sup> des Rheins und der Maas selbst. Köln, Maastricht, Tournay und Utrecht, diese Stätten ältester Kunstübung, stehen damit untereinander in Zusammenhang. Die Maler von Köln und Maastricht werden von Wolfram von Eschenbach im Parzival besonders hervorgehoben; die Beziehungen zwischen Köln und Utrecht traten schon in der grossen zunftpolitischen Übereinstimmung zutage, und der Verkehr zwischen Köln und Antwerpen war immer ein sehr lebhafter.<sup>179</sup>

Als Abnehmer vorzugsweise kommen weiter die grossen Städte der hanseatischen Küsten in Betracht, deren Kirchen noch heute manches Bild aus dem 15. und 16. Jahrhundert, Brügger und Antwerpener Ursprungs, aufweisen. Ferner hatten im 16., 17. und 18. Jahrhundert, vielleicht auch schon früher, die grossen Messen zu Frankfurt am Main und Leipzig<sup>180</sup> grosse Anziehungskraft für niederländische Stecher und Maler, die entweder ihre Gesellen mit der Kunstware hinschickten oder selbst gingen. Auch mochte mancher Künstler seinem sich auf die Wanderschaft begebenden Schüler von seinen Arbeiten mitgeben, auf dass er damit handle.<sup>181</sup>

Am stärksten war die Ausfuhr niederländischer, vorzugsweise holländischer — und zwar alter — Bilder im 18. Jahrhundert, als mancher deutsche Fürst sich eine Galerie anlegte. Anno 1749 gingen die 63 Bilder der



Sammlung de Reuver in Delft in den Besitz des Landgrafen von Hessen-Kassel über, der ausserdem durch die Maler Philips van Dyk und van Freese gute Stücke aufkaufen liess.<sup>182</sup> August der Starke von Sachsen liess durch den Grafen von Wackerbarth und den General-Feldmarschall Flemming eine grosse Menge niederländischer Bilder erwerben und schloss mit den Kunsthändlern Lemmers und de Wit in Antwerpen 1708 und 1709 grössere Ankäufe ab,<sup>183</sup> und andere machten es ebenso, wie ein Blick in die grossen Bestände der deutschen Galerien lehrt. Hierher gehören auch die Sammlungen der Erzherzöge und Kaiser aus dem Hause Habsburg.

Aus Deutschland kam nicht viel nach den Niederlanden; nur den Namen Dürer und Holbein scheint im 16. Jahrhundert ein lebhafteres Interesse entgegengebracht worden zu sein, ebenso Rottenhammer und Elsheimer im 17. Jahrhundert.

In die Schweiz kamen niederländische Bilder in den späteren Jahrhunderten nicht so sehr auf dem Wege des Handels als durch heimkehrende Reisläufer.

Die Länder des Nordens und Ostens: England, Dänemark, Schweden und Polen — von Russland, das mit einer einseitigen höfischen Nachfrage erst im 18. Jahrhundert auf den Plan tritt, abzusehen — beziehen ihren Bedarf vorzugsweise aus Holland und kommen vor dem 17. Jahrhundert kaum in Betracht.

Das so bequem gelegene England scheint von den niederländischen Künstlern — von den Porträtmalern

schon seit dem 16. Jahrhundert — als eine Art Dorado betrachtet worden zu sein. Namentlich aus Weyerman erfahren wir, dass die Engländer, „die sich“ — wie Constantijn Huyghens<sup>184</sup> sagt — „einbilden durch Aufkaufen der Bilder Fremder auch die Fähigkeit erlangt zu haben über Rubens zu urteilen“, sehr viel besser bezahlten als die Holländer oder gar die Antwerpener. Kein Wunder, dass sehr viele Maler des 17. und 18. Jahrhunderts namentlich als eben fertige Meister sich oft viele Jahre in London aufhielten. Auch Rembrandt scheint in England gewesen zu sein.<sup>184</sup> Dazu wusste sich England, das seit Ende des 17. Jahrhunderts in engster Verbindung mit Holland stand, einen Löwenanteil der holländischen Kunstwerke aus der Glanzepoche zu sichern,<sup>185</sup> so zwar, dass viele im Mutterlande verschollene Meister allein dort mit ihren Werken vertreten sind.

Zu gleicher Zeit entledigte sich aber Holland seiner „Raffaels“, „Tizians“, „Guidos“, „Palmas“ etc., die noch um die Wende des 17. Jahrhunderts den höchsten Stolz der grossen Privatsammlungen gebildet hatten, und es war England, dessen Aufnahmefähigkeit sich diesen nur zu oft zwischen Ij und Binnen-Amstel entstandenen „Italienern“ gegenüber als unbegrenzt erwies.

Die Sammeltätigkeit der englischen Grossen, die durch den von Rubens beratenen Karl I. angeregt war, erreicht ihren Höhepunkt gegen Ende des 18. Jahrhunderts. Ich erinnere nur an den Duke of Rutland, der durch Sir Joshua Reynolds und Alleyne Fitzherbert in den Niederlanden Mengen von Bildern aufkaufen liess.<sup>186</sup>

Aber auch das Ausland im weiteren Sinne: China und die holländischen Kolonien, bildeten ein Absatzgebiet für holländische Bilder und besonders Stiche,<sup>187</sup> wenn man seine Bedeutung auch nicht hoch veranschlagen darf.

Der Vollständigkeit halber seien noch die indischen und chinesischen Kunstwerke, die sich in Amsterdamer Sammlungen fanden, erwähnt. Charles Patin<sup>188</sup> schreibt darüber: *„P'y ay vû de toutes les curiositez et de toutes les especes; de peintures que nous connoissons et de celles que nous ne connoissons pas: Des tableaux Indiens et Chinois,<sup>189</sup> d'un travail inestimable.“*

In bezug auf Kupferstiche und Holzschnitte, diese überallhin durchsickernde, leicht versendbare Kunstware, gab zu Rubens' Zeiten Antwerpen den Hauptmarkt für ganz Europa.

Was den gegenseitigen Austausch zwischen den nördlichen und südlichen Niederlanden betrifft, von dem man überhaupt erst seit der politischen und religiösen Trennung sprechen kann, so muss hervorgehoben werden, dass Holland viel mehr vlämische Bilder importierte als Vlamland holländische, ja, dass eine ganze Reihe Antwerpener Künstler durch die Oranier Arbeit erhielt. Freilich kamen fast nur Bilder nichtreligiösen Inhalts in Betracht. Das „fast“ kommt auf das Konto der Sammler; denn wenn einer durchaus einen guten Rubens haben wollte, nahm er an einer „heiligen Cäcilie“ oder dergleichen keinen Anstoss. Besonderer Nachfrage begegneten die Werke von Sammetbreughel,

van Balen, Brouwer, D. Teniers d. J., Ad. van Utrecht und der anderen Antwerpener Tier-, Stilleben- und Blumenmaler. Dann aber schätzte man in Holland die Bilder der grossen Vlamen aus der Rubensschule um ihres dekorativen Wertes willen und zwar in um so höherem Masse, je mehr die Aufhellung und Vergrösserung der Wohnräume, namentlich auf den Landsitzen fortschritt.

In den spanischen Niederlanden dagegen, wo die Macht des Vorurteils, infolge der vom Klerus bestimmten Richtung des öffentlichen wie häuslichen Lebens, eine gerechte Würdigung holländischer Kunst verhinderte, blieb man dem gegenüber, was die Vettern jenseits der Schelde machten, kühl. Auch mag das Bedürfnis des Vlamen nach lebhafteren Farben dazu beigetragen haben.

Diese kleine Skizze möge genügen, die Bedeutung des niederländischen Aussenhandels mit Kunstwerken, vorzüglich des Exports, zu charakterisieren.

## 6. Die Kunst-Händler.

Schon gelegentlich der Besprechung des Markthandels (pag. 14 f.) hatte ich Gelegenheit festzustellen, dass der Kunsthandel im 15. und 16. Jahrhundert hauptsächlich in den Händen der Künstler lag. Wie vom Markt-Kunsthandel gilt dies natürlich auch vom stehenden Kunsthandel, und zwar für die südlichen Niederlande mit ihrer älteren und breiter entwickelten Kunstübung in höherem Grade als für die nördlichen. In diesem Zusammenhang ist ein Prozess interessant, den der Vor-

stand der Maler-, Bildhauer- und Glasmacher-Gilde zu Gent gegen ihr Mitglied, den Freimeister Josse Sammeling im Jahre 1514 anstrebte, weil er Kunstgegenstände fremden Ursprungs ausgestellt und verkauft hatte, was nach den Bestimmungen der am 27. Januar 1432 von Philipp dem Guten erlassenen Charte nur während der freien Märkte erlaubt war. Zu seiner Verteidigung brachte Sammeling u. a. vor, dass es sich bei den Bildern, welche er mit grossen Kosten und viel Mühe in Mecheln, Antwerpen und anderen Orten ausserhalb des Landes für die Einwohner von Gent gekauft, um Werke handle, die kein Genter Maler herstellen wolle noch könne, und ferner, dass das Metier eines Malers ebensogut im Handel mit Bildern wie in deren Herstellung bestehe und man einem Freimeister diesen Handel umsoweniger verbieten könne, als er gegen eine ungesetzlicher Weise geduldete Konkurrenz (von Leuten, die nicht der Gilde angehören) anzukämpfen habe.<sup>374</sup>

Einen weiteren — indirekten — Beweis dafür, dass die Künstler auch Kunsthändler waren, liefert wenigstens für Gent die Erscheinung, dass im 14., 15. und 16. Jahrhundert weder ein Maler noch ein Bildhauer in Gent es zum Mitglied eines der beiden Schöffenkolegien brachte, — eine Erscheinung, die ihre Erklärung durch ein vom Magistrat von Gent im Oktober 1653 bei Philipp IV. von Spanien eingereichtes Gesuch erhält, in welchem Klage über die Durchbrechung eines alten Brauches bei der Neuwahl der Schöffen geführt wird. Dieser Brauch schloss nämlich unter anderen alle Inhaber von Läden vom Schöffenamte aus, und die Maler und Bildhauer gehörten eben zu den Ladeninhabern.<sup>374</sup>



Neben der, wie schon angedeutet, vorzugsweise bei den Künstlern in den südlichen Niederlanden wirksamen Tradition, die einen grossen Teil von ihnen zu Kunsthändlern machte, kommen noch allgemeinere, in derselben Richtung wirkende Momente in Betracht, und zwar vor allem für Holland. Wir kommen damit zum 17. Jahrhundert.

Der praktische Sinn des Niederländers, genauer des Holländers, des 17. Jahrhunderts bewahrte ihn in kleineren Unternehmungen — also in allen auf Gewinnung des notwendigen Lebensunterhalts gerichteten Betätigungen — vor Spezialisierung und Einseitigkeit. Das gilt vom Künstler ebensogut wie vom Kaufmann.

Bevor sich der Künstler auf Anregung von Frankreich her ein verfeinertes Standesbewusstsein angewöhnt hatte, sah er nichts darin, seine Hände überall zu haben, wo es etwas für ihn zu verdienen gab. Man denke an Lukas Cornelisz de Kock, Jan van Goyen, Aart van der Neer, Hobbema, Hendrick Martensz Zorg, Jan Steen, Jakob van Ruisdael II., Dirick Dalens, Barent van Someren, Jan Bapt. Bosschaert d. Ä., Joost van Craesbeeck, Herman Henstenburgh, Wenceslaus Koeberger, Adriaen Verdoel, Pieter de Bloot, J. Collaert etc., die Garköche, Gastwirte, Bäcker, Weinzöllner, Marktschiffer, Strumpfhändler, Häuserspekulanten, Schulmeister, Ziegelbäcker und dergleichen waren.

In der Kunst war es trotz der Arbeitsteilung, die sich bei der Staffage der Landschaften zeigt, fast ebenso.

Die „primitiven“ Künstler waren Porträtisten, Landschaftler, Historien- und Stillebenmaler zugleich. Frans

Pourbus malte Porträts, Historien und Tiere. Rubens beherrschte das All. Rembrandt war in seiner Kunst schlechterdings universal. Von Aelbert Cuyp, Jan Baptist Weenix, Moeyaert kann man beinahe dasselbe sagen, und auch Samuel van Hoogstraaten war auf allen Gebieten bewandert. Adriaen van de Velde malte Tierlandschaften, Interieurs, Historienbilder. W. C. Heda, Anth. Ravesteyn, Jan de Bray, Gillis de Berghe, Chr. Pierson, Ed. Collyer, Jan Weenix, M. de Hondekoeter, Sim. Luttichuys, D. Valkenburg malten Porträts und Stilleben, Em. de Witte Kirchen und Fischmärkte, H. van Vliet ~~Nachstücke~~, Perspektivenbilder und Porträts, Cornelis de Man Kirchen, Porträts und Gesellschaftsbilder, Hendr. van Streek Kirchen und Stilleben, von W. Kalf sind neben Stilleben und Interieurs Landschaften in der Art van Goyens bekannt. Abraham van Beyerens malte ausser Blumen, Fischen u. a. Stilleben noch verdienstvolle Marinen; dasselbe tat H. M. Zorgh neben seinen Gesellschaftsbildern, Marktszenen und Porträts; Simon de Vlieger und Abraham Willaerts malten ausser ihren Marinen auch Porträts und Pieter de Hoogh in jüngeren Jahren Landschaften in der Art des N. Berchem.<sup>190</sup> Und so liesse sich diese Liste noch lange fortsetzen.

Die Künstler hatten ihr Gebiet, auf dem sie sich mit Vorliebe betätigten, und das sie für uns von andern unterscheidet, sie passten sich andererseits aber auch den Wünschen des Publikums an, wenn ihre Verhältnisse sie nicht unabhängig machten. So malten — schon van Mander spricht davon — viele zuerst Porträts,<sup>191</sup> weil das am ehesten etwas einbrachte.

In Anbetracht dieser Anpassungsfähigkeit erscheint es also nur begreiflich, dass der bedeutendste Teil des Kunsthandels in den Händen von Malern oder von solchen, die es einmal gewesen waren, ruhte.

Das brachte schon die schlechte Bezahlung der künstlerischen Leistungen und die grosse Konkurrenz mit sich. Der Maler gehörte meist den tieferen Gesellschaftsklassen an und musste sich in handwerklichem Schulbetrieb durch viele Jahre bis zur künstlerischen und persönlichen Selbständigkeit durcharbeiten, und dann stand er noch *vis-à-vis de rien*, da ihm während der Lehrzeit die Möglichkeit, etwas zu verdienen oder sich bekannt zu machen, meist genommen war. So ergab sich für ihn vielfach die Notwendigkeit zur Fristung seiner Existenz neben seiner Kunst noch auf irgend eine andere Weise tätig zu sein. Das Nächstliegende war da der Kunsthandel, und er fing ihn wohl mit Stichen an, die er von fremden Platten abdruckte. Kopien, Schülerarbeiten und billige Werke anderer Meister schlossen sich an.

Aber auch der altgewordene Maler — ich führe als Beispiel David Teniers d. J. an — der zur Zeit seiner Blüte Abnehmer in Fülle für seine Bilder gefunden, greift, wenn die Finger den Pinsel nicht mehr mit der früheren Sicherheit zu führen vermögen, gern zum Kunsthandel, um in einem homogenen Interessenkreis sich seines Absterbens nicht so plötzlich bewusst zu werden, oder um seine Kasse, in der ein leichtherziges Künstlerleben keine Schätze sich hat ansammeln lassen, zu füllen.

Daneben gab es auch reiche Maler, wie den angesehenen Cornelis de Vos, die sich in ihren besten

Tagen mit dem Kunsthandel befassten. Man kann dafür mancherlei Gründe finden. Der Maler kaufte Bilder anderer Meister, um daraus zu lernen oder sie von seinem Schüler kopieren zu lassen. War das Atelier besucht, so nahmen sie mit den dazu kommenden selbständigen Arbeiten der Lehrlinge bald mehr Platz in Anspruch als verfügbar war. Also wurden sie verkauft. Ferner waren es Sachkenntnis und Vertrautsein mit dem Geschmack des Publikums, die den Künstler veranlassen konnten, nebenbei als Kunsthändler aufzutreten, ganz abgesehen von dem grossen Reiz, der damit verbunden sein musste, eine lange Reihe von Kunstwerken an sich vorüberziehen zu sehen und Vergleiche anzustellen.

In sehr vielen Fällen rekrutierten sich die Maler-Kunsthändler jedoch aus minderwertigen Künstlern, die nicht darüber hinauskamen, ihren fähigeren Genossen Handlangerdienste zu leisten, indem sie Malbretter und Leinwand präparierten und Hintergründe und Gewänder malten, schiffbrüchigen Existenzen, die sich nebenbei nicht selten mit Bilderrälschung abgaben.

Sehr häufig finden wir Stecher als Kunsthändler. Die Arbeit nach fremden Originalbildern und Zeichnungen, die sie häufig erwarben, die durch die Natur des Verfahrens gegebene Massenproduktion und die grosse Nachfrage nach Stichen und Radierungen machten sie beinahe von selbst dazu. Jeroom Cock, Jan Harmensz de Muller, Jan Valdor, Geeraard de Jode, Abraham de Cooge sind Beispiele dafür.

Neben den Künstlern beschäftigte sich mit dem Kunsthandel noch eine Reihe von Leuten, die sich ihnen

durch die Natur ihres Geschäftes näherten, oder mit ihnen in Berührung kamen.

So die Verlagsbuchhändler. Sie druckten vielfach die Kupferplatten der für ihren Verlag arbeitenden Künstler ab und übernahmen den Vertrieb der Blätter. Anzuführen wäre Harmen Jansz Muller († 1617 zu Amsterdam), der unter anderem beinahe alle ersten Drucke der prächtigen Stiche seines Sohnes Jan herausgab,<sup>192</sup> oder Pieter van de Venne, Vater des Malers Adriaen, der sich 1614 in Middelburg als Bilder- und Verlagsbuchhändler niederliess, und sein Sohn und Nachfolger Jan Pietersz († 1625), deren Geschäft nach der Beschreibung, die Adriaen davon in seinem „*Tafereel van Sinnemal*“ gibt, ganz bedeutend gewesen sein muss.<sup>193</sup> Endlich auch Jan Meyssens zu Antwerpen, der Verleger des „*Image des divers hommes d'esprit sublime, qui par leur art et science debvroient vivre eternellement . . .*“ von 1649 und des „*Gulden Cabinet*“ von Cornelis de Bie von 1662. Meyssens war übrigens Porträtmaler, bevor er Verleger und Kunsthändler wurde.<sup>194</sup>

Von den Kunsthandel treibenden Nichtkünstlern waren die Buchhändler, die zugleich Devotionalienhandel trieben, die ersten, denen eine Bedeutung zuerkannt werden muss. Die Miniaturen, namentlich die handwerksmässigen, die den Hauptschmuck vieler Bücher im Mittelalter und bis ins 16. Jahrhundert hinein ausmachten, aber auch als lose Blätter in den Handel kamen, und die primitiven Holzschnitte des 14. und frühen 15. Jahrhunderts, leiteten fast von selbst darauf hin, Tafelbilder kleineren Umfangs in den buchhändlerischen Geschäftsbetrieb einzubeziehen, um so mehr, als diese in ihrer



ganzen Auffassung nicht über jene hinausgingen. Der Handel mit Devotionalien hört in den nördlichen Provinzen auf, als die reformatorischen Schriften auf den Markt geworfen werden und einen geradezu ungeheuren Absatz finden. Eine Scheidung von Buch- und Kunsthandel tritt aber insofern nicht ein, als die Buchillustration durch Holzschnitt und Kupferdruck den Verlag von Gravüren bis in unsere Tage festhalten lässt, und auch der Handel mit Ölbildern, gewissermassen als Konsequenz des Vertriebes von Kunstdrucken, vielfach beibehalten wird. Das *Rijksprentenkabinet* zu Amsterdam besitzt zwei handtellergrosse Handzeichnungen von Salomon de Bray aus dem Jahre 1628, die das Innere von Buchhandlungen darstellen. An zwei Wänden sieht man Bücher und Globen bis unter die Decke, an der dritten Wand viele Bilder, die auf dem zweiten Blatt von Interessenten betrachtet werden.

Ferner gehören hierher die Trödler, die mit altem Hausrat und Kleidern handeln.<sup>195</sup> Wir finden sie besonders häufig in Antwerpen.<sup>196</sup> Oft genug werden die Söhne dieser Leute Maler. Das durch tägliches Zusammensein mit Bildern geweckte Interesse des Kindes gibt hier nicht selten den Anstoss zu eingehender praktischer Beschäftigung mit der Kunst, wodurch der Vater Althändler auch auf seine Rechnung kommt. Beispiele hierfür: Abraham Goyvaerts, dessen Vater Willem mit alten Kleidern und Bildern handelte, Izaäk van Oosten, Marten Pepijn,<sup>196</sup> Willem Gabron u. a.

In Amsterdam handelten schon in früher Zeit im allgemeinen die Juweliere, die ja mit künstlerischer

Arbeit zu tun hatten, mit Kunstwerken, Antiquitäten und Chinoiserien. So der von van Mander mehrfach erwähnte Jan van Wely und später der bekannte Goldschmied, Juwelier, Stecher, Sammler und Agent der Krone Schweden Michiel le Blon (1587 [1590]—1656), ein hervorragend gebildeter Mann.<sup>197</sup>

Auch Blumenhändler finden wir in den Reihen der Kunsthändler. Die Liebhaberei für Blumen hatte jene für Blumenbilder erzeugt, und im Laufe der Zeit war daraus so etwas wie eine Manie geworden. Nicht nur wurden unglaubliche Preise gezahlt, sondern alle übrige Kunst, die sich nicht mit Blumen und Früchten, mit Flora und Pomona, wie man sich ausdrückte, beschäftigte, geriet zeitweise fast ganz ins Hintertreffen. Der Höhepunkt dieser Mode fällt für Holland in die ersten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts.<sup>198</sup>

Zum Preise der Blumenmalerin Rachel Ruysch erschien z. B. ein Band Gedichte, verfasst von den „berühmtesten Dichterinnen“ Hollands, und auch Männer wurden durch ihre Werke zu Gesängen inspiriert, wie der „Erzdichter“ Arnold Hoogvliet,<sup>198</sup> und vor den Bildern Jans van Huysum „wurden die Beschauer zu Statuen“.<sup>198</sup> Wie früher der Maler Jan van Goyen in Tulpen spekulierte — er hatte Zwiebeln auf Lager, von denen das Stück 60 fl. (= 240 Mark) kostete,<sup>199</sup> also weit mehr als seine heute so geschätzten Landschaften zu erzielen pflegten — so sehen wir jetzt Blumenhändler in Bildern spekulieren. Wie man sich denken kann, beschränkten sie sich nicht auf Blumen- und Fruchtstücke, zu denen sie unter Umständen die Vorbilder lieferten;

auch andere Bilder, die Gewinn versprachen, wurden geführt. In diese Zeit gehören die Blumen- und Bilderhändler Lambert Pain et Vin in Herzogenbusch und Bart im Haag, von denen Weyerman spricht.<sup>200</sup> Pain et Vin liess Bilder von A. Diepraem aufkaufen und verhandelte sie nach Paris, wo sie wie Werke von Brouwer, Teniers und Ostade geschätzt wurden. Campo Weyerman malte für ihn Blumen nach spezieller Anweisung, Verbesserungen der Natur, mit welchen Pain et Vin die Niederlande durchreiste, um für seine Gewächse Reklame zu machen. Ein Herr aus Dordrecht bestellte daraufhin allein für 800 fl. Aurikeln und Tulpen. Bart im Haag handelte ausserdem noch mit Porzellan.

Die oben<sup>201</sup> erwähnten Gastwirte gehören auch hierher. Bei Willem van Grondestyn, Torfräger, Gastwirt und Kunsthändler zu Rotterdam sah Weyerman eine Reihe von Bildern Karels du Jardin. Bei jenem vielseitigen Manne scheinen hauptsächlich Künstler verkehrt zu haben. Im Kaffeehause von Willem van der Hoeven in der Kalverstraat zu Amsterdam erloste ein Freund Weyermans einmal ein paar Bilder von Boudewyns und Bout. Willem van der Hoeven, ein Freund der Kunst und Poesie, war eine bekannte Persönlichkeit und hat einer grossen Anzahl von Porträtmalern gesessen. „Der witten Molen“, ein Weinhaus zu Amsterdam, war zu Gerard de Laïresses Zeiten die Abendbörse der Maler und Kunstfreunde.<sup>202</sup>

Auch unter den (Rahmenmachern befanden sich Kunsthändler.<sup>203</sup>

Die Kunsthändler gehörten meist der Lukasgilde an. In Amsterdam bildeten sie, nachdem diese eine selbständige Künstlervereinigung geworden war, mit den Buchhändlern und Verlegern zusammen eine Zunft, in der auch die Kunsthandel treibenden Maler eingeschrieben sein mussten.

Sehen wir uns nun die Geschäftspraxis eines grossen Kunsthändlers genauer an. Ein solcher musste wissen, was für ein Genre von Bildern zurzeit am meisten Liebhaber fand. Um sich einen genügenden Vorrat an solchen Werken zu verschaffen, schlug er verschiedene Wege ein. Einmal kaufte er sie auf Jahrmärkten und Auktionen, dann liess er Originale dutzendweise kopieren, und endlich beschäftigte er junge Künstler, die auf ihren notwendigsten Unterhalt bedacht sein mussten, wie z. B. Antonis van Dyck, der sechzehnjährig für den Kunsthändler und Dekan der Gilde vom „Jongen Handboog“ zu Antwerpen, Willem Verhagen, 13 Bilder: Christus und die zwölf Apostel, malte.<sup>204</sup>

Von Auktionen kommen für ihn hauptsächlich die Versteigerungen von Malernachlass in Betracht. Hier fanden sich auch häufig unfertige Bilder, die darum billig erhältlich waren. Diese liess der Kunsthändler dann von Malern, die für ihn arbeiten mussten, vollenden.

Über den Kopierbetrieb geben am besten nachstehende, bei van den Branden abgedruckte Dokumente Aufschluss: Jozef van Bredael, geb. 1688, verpflichtete sich am 27. Juli 1706, also als achtzehnjähriger Jüngling, gegenüber dem Antwerpener Wein- und Kunsthändler Jacob de Witte,<sup>205</sup> auf die Dauer von vier

Jahren Bildchen nach Originalen von Sammetbrueghel, Philips Wouwerman u. a. zu kopieren. Das erste Jahr sollte er für jede Kopie 6 fl. (24 Mark), das zweite 8 und das dritte und vierte 10 fl. und dazu jedesmal einen Schilling Trinkgeld bekommen. Nach Erfüllung seiner Verpflichtung sollte er noch einen blauen Tuchmantel erhalten.<sup>206</sup>

Ein um zwei Jahre älterer Verwandter Jozefs, Jan Frans van Bredael, trat in demselben Jahre bei de Witte ein, erhielt aber 10 bzw. 12 und 14 fl. und zwei Schilling Trinkgeld bei sonst gleichen Bedingungen.<sup>206</sup>

Schlimmer daran war der Blumenmaler Elias van den Broeck, der um 1653 geboren, sich 1674 in den Dienst des Kunsthändlers Bartholomeus Floquet zu Antwerpen begab, wo er eine Urkunde unterzeichnete, die ihn verpflichtete, ein Jahr lang den ganzen Tag alles zu malen, was Floquet ihm befehlen würde, und das für freie Kost und 120 fl. (480 Mark) Lohn nebst 30 fl. für Kammermiete. Jeden Tag, den der junge Künstler versäumen würde, sollte er durch Überarbeit vergüten, und wenn er innerhalb des Vertragsjahres heiraten wollte, seinem Herrn eine Entschädigung geben.<sup>206</sup>

Wie man sieht, handelt es sich hier um eine Art Sklavenverhältnis. Man nannte das „*op de galey schilderen*“, auf der Galeere malen, ein Ausdruck, der nach van Gool von den noch schlimmeren römischen Verhältnissen im 17. und 18. Jahrhundert übertragen ist.<sup>207</sup>

Diese Sitte scheint eine weite Verbreitung gehabt zu haben; denn in Paris malte Jan Glauber aus Utrecht für den Blumenmaler und Kunsthändler Picart, einen Brabanter, der am Pontneuf wohnte, ungefähr



ein Jahr lang;<sup>208</sup> und in London, wo sich zu Weyermans Zeiten eine ganze niederländische Malerkolonie befand, stand die Galeerenarbeit in üppiger Blüte.<sup>209</sup>

Die Verhältnisse in Amsterdam decken sich in diesem Falle vollständig mit denen in Antwerpen.

Weit besser standen sich die Künstler, wenn sie für einen Händler auf Bestellung malten. Nach einer am 14. Januar 1620 abgegebenen Erklärung malte Tobias van Haecht zu Antwerpen für den Kunsthändler Peter Coenrarts 18 Bilder auf Leinwand in Öl. Diese Arbeiten stellten Jagden und Lustbarkeiten dar und wurden ihm mit 30 fl. das Stück bezahlt.<sup>210</sup> Wieviel van Haecht für Kunsthändler malte, erhellt daraus, dass er bereits 1595 nicht weniger als 1490 fl. 16 $\frac{3}{4}$  Stüber von Auftraggebern dieser Art zu bekommen hatte.<sup>211</sup>

Im Jahre 1620 erklärte Willem van Nieuvelandt vor dem Notar, dass er für denselben Peter Coenrarts acht Städtedarstellungen auf Leinwand mit Ölfarbe gemalt und für jede 48 Karolusgulden — eine annehmbare Summe — erhalten habe.<sup>211</sup>

Die Bestellungen, die namentlich Antwerpener Kunsthändler für ihre Künstler hatten, waren manchmal beträchtlich genug. So gab Peter Goetkint II. dem Maler Adriaen van Stalbemt die Ausführung von Bildern für zwei grosse Kabinette — worunter wohl kostbare Schränke, wie der von Hans Jordaens mit eingelassenen Bildchen geschmückte im Museum Plantijn-Moretus zu verstehen sind — in Auftrag. Es handelte sich um 20 Kupferplättchen und vier kleine Holztafeln mit Schäferszenen aus Ovid. Die Platten und Malbretter

wurden ihm geliefert, und für das Malen allein erhielt er 550 fl. Im folgenden Jahr bekam er für die Fertigstellung eines weiteren „Cabinets“ 300 fl. Derselbe Adriaen van Stalbemt bezeugt 1641 vor dem Notar, dass er, ebenso wie sein Kunstgenosse Jan Boots, bereits sieben Jahre lang Bilder für den Kunsthändler Chrysostomus van Immerseel male. Da er zudem die Tochter des Kunsthändlers Jan Verdelft heiratete, darf man annehmen, dass sein Pinsel meist im Dienste solcher Leute gestanden habe.<sup>211</sup>

Aus diesen Beispielen, denen sich noch viele andere anreihen liessen, darf man wohl den Schluss ziehen, dass die Kunsthändler einer grossen Nachfrage zu genügen hatten, und dass das Publikum es in den meisten Fällen vorzog, seinen Bedarf beim Händler, statt beim Künstler zu decken.

Es mag dies wohl mit ein Grund gewesen sein, der so viele Künstler veranlasste, den Kunsthandel als Nebenberuf zu betreiben.

Es gab eine Gattung von Bildern, die ein Kunsthändler stets auf Lager haben musste, nämlich die Porträts gewisser zurzeit im Vordergrunde des allgemeinen Interesses stehender Personen. Unter ihnen nahmen in Holland die Oranier die erste Stelle ein; Coornhert, Oldenbarnevelt, die Admirale Tromp und de Ruyter würden ihnen anzuschliessen sein.<sup>212</sup> In den spanischen Niederlanden wären zu nennen: die Statthalter, darunter vornehmlich Albert und Isabella, dann Karl V., Spinola u. a. Im Jahre 1607 lieferte Antonio de Succa zu Antwerpen, der eine Sammlung von Bildnissen österreichischer, burgundischer, brabantischer und

flandrischer Fürsten und Fürstinnen gemalt hatte, dem Kunsthändler Jan Govaert eine ganze Reihe von Kopien danach, doch unter der ausdrücklichen Bedingung, dass dieser sie nicht weiter kopieren lasse.<sup>213</sup>

All solche Porträts fanden eine Massenverbreitung durch den Kupferstich, der somit die Stelle der modernen photographischen Reproduktionsverfahren einnahm.

Häufig beschäftigten die Kunsthändler Kupferstecher und liessen sie nach Originalen eines beliebten Meisters arbeiten, oder sie kauften — und das war die Regel — Platten, mit denen sie oft eine ganz unvernünftige Zahl von Abdrücken herstellten.

Die eigentümliche Erscheinung, dass Werke von Künstlern, die zu ihren Lebzeiten einen grossen Ruf genossen, heute in kaum einem beglaubigten Exemplare vorkommen, oder dass solche von heutzutage ausserordentlich geschätzten Meistern nur in verschwindend kleiner Anzahl in öffentlichen und bekannteren Privatsammlungen gefunden werden, dürfte zum grossen Teil auf Rechnung des Kunsthändlers zu setzen sein.

Namen, nach denen keine Nachfrage mehr bestand, und solche von talentvollen Unbekannten, wurden von den Bildern getilgt und durch andere, im Augenblick gesuchtere, ersetzt, wenn eine gewisse stilistische Übereinstimmung vorhanden war, oder man liess die Autorfrage offen — d. h. man tilgte die ursprüngliche Signatur, ohne sie durch eine andere zu ersetzen — um sich keine Blösse vor dem Gesetz zu geben.<sup>214</sup> Hier arbeitete diesen Wiedertäufern der intensive, oft beinahe handwerksmässige Schulbetrieb in den grossen Ateliers in die Hände. „Das

war — sagt N. de Roever<sup>215</sup> — das traurige Los des Meisters, der Schüler heranzubilden, die grösser als er selbst, des Schülers, der seinem Lehrer gleich kam, oder dessen Manier mit der von Ateliergenossen berühmteren Namens übereinstimmte, dass wenig gewissenhafte Kunsthändler ihren Vorteil darin sahen, unkundigen Sammlern — Namenkäufern, wie sie Samuel van Hoogstraten nennt — das Werk des einen für das des anderen aufzuhängen.“

Es ist interessant zu erfahren, wie die Kunsthändler im Lichte des Urteils ihrer Zeitgenossen aussahen. Da haben wir vor allem zwei bemerkenswerte Äusserungen aus dem 18. Jahrhundert, die eine von Justus van Effen, der 1734, die andere von Jan van Gool, der 1750 schrieb. Wir dürfen sie im grossen und ganzen auch für die Kunsthändler des 17. Jahrhunderts in Anspruch nehmen, die ihren Schülern im 18. kaum nachgestanden haben.<sup>216</sup>

Van Effen sagt: „Die Bilderhändler hängen, routiniert wie sie sind, jungen und unkundigen Sammlern wertlose Kitsche und Kopien als herrliche und echte Stücke auf, ebenso wie die Rosskämme es mit den Pferden machen. Findet eine Auktion statt, so handelt es sich immer um herrliche, grossartige, ja beinahe fürstliche Sammlungen von ausnehmend schönen, kunstvollen, gefälligen, seltenen Bildern, die fast alle ausserordentliche und Kapitalwerke der allerersten und vornehmsten italienischen, französischen, deutschen u. a. Meister sind. Jede Nummer wird angepriesen. Schön, lustig, zart, launig, gut, natürlich und auserlesen sind Lobpreisungen, die man auf jeder Seite der Kataloge findet. Jedes Bild

ist das feinste, kapitalste, vornehmste, kräftigste, das von dem Meister bekannt ist, und in seiner besten Zeit gemalt.<sup>217</sup> Will man sich nach den Namen richten, so findet man einen Craesbeek, einen Spreeuw unter dem Namen Dou aufgeführt. Van Harp wird, obschon er ein verdienstvoller Künstler ist, Teniers getauft, weil man in Amsterdam selten etwas von ihm gesehen hat.“

Und dann folgen die hübschesten Erzählungen über die Kniffe der Kunsthändler seiner Zeit: „Bekommen sie Besuch von jemand, der ihnen unbekannt ist, und von dem sie glauben, dass er sich leicht dumm machen lässt, dann sind sie erst recht obenauf. Je einfältiger man sich dann zu stellen weiss, desto bessere Gelegenheit hat man, über ihre Unverschämtheit zu erstaunen. Man lasse nur einen kleinen Versuchsballon steigen, z. B., „das Bildchen, das Ihr mir zeigt, hat auch einer meiner Freunde in seinem Kabinett; also muss eins von beiden unecht sein,“ und siehe da, sofort hat der betreffende 60 oder 70 Dukaten bereit (mit dem Munde nämlich), die er darauf verwetten will, dass das andere Bild eine schlechte Kopie seines herrlichen Originals sei. Dazu geben sie nicht nur die Geschichte, sondern auch eine so genaue Genealogie ihres ausnehmend schönen Bildes, dass man eine so sichere Rechnung darauf aufbauen kann, wie auf die Ahnentafeln einiger Glückspilze, die auf dem Aktienmist des Jahres 1720<sup>218</sup> emporgeschossen sind.“

Glücklicherweise hat van Effen doch noch hier und da einen gefunden, der mit einem ehrlichen Gewinn zufrieden auch als rechtlicher Kaufmann gebucht stehen mag.“<sup>219</sup>



Van Gool äussert sich<sup>220</sup>: „Die Zahl der Kunstfreunde ist heutzutage klein, und unter ihnen gibt es wenige, die mit eigenen Augen sehen können und dürfen, sondern meistens eine eingebildete Kunstbrille an dem einen oder andern Kunsthändler bei sich haben, der dann, wenn er die Kunst des Malers in dessen Beisein nicht herabsetzen darf, dies zum mindesten mit Gebärden und Zeichen der Geringschätzung tut, — wenn der Maler aber abwesend ist, den Liebhaber durch allerlei Kniffe dagegen einzunehmen weiss. Namentlich wenn dieser bereits eine schöne Sammlung verstorbener Meister besitzt, ist die Kunst der Lebenden viel zu gering, um in seinem Kabinett einen Platz zu verdienen, — weil der Herr Kunsthändler nämlich keinen Vorteil davon hat. Denn die eigennützige Grundregel dieser Leute zielt darauf ab, die lebenden Meister und mit ihnen die lebende Kunst vom Kunsthandel fern zu halten, damit sie ihrem eigenen Kunstkram desto mehr Anziehungskraft verleihen; und so verstehen sie unkundige Sammler um den Finger ihres Eigennutzes und ihrer eingebildeten Kunstkennerschaft zu wickeln.“

Andern Orts sagt van Gool, dass die Kunsthändler sich den Umstand zunutze machten, dass der im 18. Jahrhundert hoch berühmte Adriaen van der Werff einige wenige Bilder seines Bruders Pieter, der ihn imitierte, übermalt hatte, indem sie dies von allen Bildern Pieters behaupteten.

Nach van Gool waren die meisten gewöhnlichen Kunsthändler keine im Geschäft aufgewachsenen Leute, sondern „verlaufene Handwerksgesellen“, deren Bilderkennntnis auf Auktionskatalogen basierte.

Auch Arnold Houbraken findet viel bittere Worte über die Kunsthändler seiner Zeit, ebenso Weyerman, der in der Einleitung zum ersten Bande seiner Lebensbeschreibungen sagt: „Das ganze Werk wird abgeschlossen mit den lieblichen Lebensbegebenheiten der apokryphen Maler, nämlich der Herren Sudelmaler, Kunsthändler und Kunstmakler, eines Gesindels, das der Kunst grösseren Schaden zufügt als einst die Goten und Vandalen den römischen Altertümern getan haben, und das ohne Kenntnis und Arbeit auf der Kunst schmarotzt wie die faulen Hummeln auf dem mit so viel Fleiss gesammelten Honig der emsigen Bienen.“

Es ist vielleicht nicht überflüssig, einige Kunsthändler-Persönlichkeiten Revue passieren zu lassen und einen Blick in ihr Kunstlager zu werfen. Da wäre zunächst ein interessantes Paar zu nennen, die Amsterdamer Hendrick und Gerrit Ulenborch (Uylenburch, Uilenburg), Vater und Sohn, Maler wie die meisten Kunsthändler.

Hendrick war ein persönlicher Freund Rembrandts, der 1632—1635 in seinem Hause in der *Breestraat* wohnte. Hier lebte Hendrick schon vor 1625. Sein Geschäft brachte ihm augenscheinlich ebensowenig ein wie seine Malerei; denn er musste des öfteren Anleihen aufnehmen. Schon 1631 hatte ihm der 25jährige Rembrandt, der bereits in seiner Leydener Zeit mit ihm in Beziehung stand, 1000 Fl. geliehen. Im Jahre 1640 ferner streckten ihm Rembrandt und einige Kunstgenossen eine beträchtliche Summe vor, wofür er alle seine Bilder und anderen Kunstbesitz verpfändete. Im Jahre 1657

erhielt er die ansehnliche Summe von 1130 Fl. für das Reinigen und Firnissen der im städtischen Besitz befindlichen Gemälde.<sup>221</sup> Noch 1658 mietete er ein Haus auf der *Prinsengracht*, Ecke *Westermarkt*, wo er bald darauf, 1659 oder 1660 gestorben sein muss. Hendrick wurde häufig als Taxator gebraucht, um den Wert von Kunstwerken bei bedeutenderen Nachlässen festzustellen.

So bewertete er 1647 in Amsterdam einen Studienkopf von Dirk Santvoort mit 12 Fl., die Kopie eines Rembrandtischen Kopfes ebenfalls von Santvoort mit 10 Fl., ein Bild von Rembrandt selbst mit 60 Fl., und eines von Pieter Santvoort mit 42 Fl., wobei letzteres überschätzt erscheint. Im Jahre 1653 beurteilte Ulenborch mit dem Kunstliebhaber Marten Cretser (Kretzer) und den Malern Lodewijck van Ludick, der nebenbei auch Kunsthändler war, Bartholomeus van Breenbergh; Barth. van der Helst; Simon Luttichuysen; Pouwel Hennekijn; Philips de Koninck und Willem Kalff ein Bild, welches als echter Paul Bril anerkannt wird, ein Urteil, dem am gleichen Tage Rembrandt und zwei seiner Schüler beitreten. Im Jahre 1657 ferner wird Hendrick mit Marten Cretser zur Abschätzung der Bilder von Roelof Codde herangezogen, meistens aber betreibt er dies Geschäft in Gesellschaft seines Kunstgenossen Lukas Luce.<sup>222</sup>

Wie die meisten grossen Kunsthändler liess er auch Maler für sein Geschäft arbeiten. Govert Flinck hat so z. B. lange Zeit für ihn gemalt.<sup>223</sup>

Hendricks Sohn Gerrit war Landschaftsmaler und wurde erst nach seines Vaters Tode Kunsthändler, nachdem er die Malerei, vielleicht nicht zum Schaden der

Kunst, an den Nagel gehängt hatte. Um 1670 war er, sagt Houbraken,<sup>224</sup> der grösste Kunsthändler mit italienischen Gemälden in Holland. „Er machte sich an verschiedene gute Maler und junge Talente,<sup>225</sup> die sich selbst nicht forthelfen konnten, und liess jeden nach seiner Neigung Bilder geachteter Meister kopieren, um dieselben mit Gewinn zu verkaufen, wobei nicht selten ein falsches Stück mit den andern durchschlüpfte.“ Wenn er auch nicht viel dafür bezahlte, so liess sich bei ihm doch leben. Im Jahre 1670 liess er sich zwei Häuser bauen, die zusammen 38 Fuss breit und ca. 49 Fuss tief waren.<sup>226</sup> Hier richtete er eine Art Ausstellungssaal ein, der zu gleicher Zeit als Atelier dienen konnte. Die Länge dieses Raumes betrug ca. 31, die Tiefe ca. 48 Fuss. Dort hingen dann seine „Italiener“ etc., und dort wurde auch wohl fleissig kopiert. Gerrit stand bei Publikum und Regierung in hoher Achtung. Ende 1660 erhielt er von letzterer den Auftrag mit der Gesandtschaft an Karl II. nach London zu reisen und die Geschenke der Generalstaaten dort auszupacken und aufzustellen. Unter diesen Geschenken befanden sich 24 italienische Bilder, die durch seine Vermittelung für die enorme Summe von 80 000 fl. (320 000 Mark) aus dem Kabinett der Witwe von Gerrit Reynst zu Amsterdam angekauft worden waren.<sup>227</sup>

Die folgenschwerste Episode seines Lebens war ein grosses Geschäft, das er 1671 mit dem Kurfürsten von Brandenburg machen wollte.<sup>228</sup> Er bot diesem nämlich dreizehn Bilder italienischer Meister unter den berühmtesten Namen zum Preise von 30 000 fl. an. Diese Gemälde wurden bedingungsweise gekauft und

4000 fl. im voraus bezahlt. Als sie in Berlin angekommen waren, liess sie der Kurfürst von dem Blumenmaler Hendrick van Fromantjou begutachten. Dieser, der früher bei Ulenborch um geringen Lohn hatte malen müssen und in die Kunsthändlerpraktiken eingeweiht war, erklärte die Arbeiten für Kopien, deren Originale er in Holland und anderwärts nachweisen und auch erwerben könne. Daraufhin verzichtete der Kurfürst auf den Ankauf und liess die Bilder nach Amsterdam zurückbefördern. Ulenborch, dessen Ruf als Kunsthändler durch diese Affäre einen argen Stoss zu erleiden drohte, appellierte an den Magistrat von Amsterdam, der neun Maler, darunter Gerbrand van den Eeckhout, Philips de Koninck und Johan Lingelbach als Schiedsrichter in der Echtheitsfrage einsetzte. Nach ihrem Urteil waren einige Stücke gut, einige minder, alle aber verdienten einen Platz in einer Sammlung italienischer Kunst (!). Entgegen diesem Urteil unterschrieben 17 Maler, darunter W. van Aelst, Jan Wijnants, M. de Hondekoeter, Gerard Lairesse und Willem Kalf eine Erklärung, in der sie die Ulenborchschen Bilder für Kitsche erklärten.

Am 14. Mai 1672 veranlasste Gerrit, der seine Sache nicht verloren geben wollte, einige Maler, das Gegenteil zu beweisen. Unter diesen — es waren zehn — befanden sich Philips de Momper und Pieter Codde. Doch es half alles nichts — mit Ausnahme eines Ribera, für den Ulenborch die als Vorschuss gezahlten 4000 fl. behalten konnte, wurden die ganzen Bilder zurückgewiesen. Damit war die Angelegenheit aber noch nicht zu Ende, — Ulenborch und Fromantjou mussten noch einmal die

Kunstwelt in Bewegung setzen: die Bilder wurden im Haag von 12 Künstlern, worunter Caspar Netscher und Dirck Dalens, auf Wunsch Gerrits beurteilt, und zwar günstig. Ihnen standen die von der Gegenpartei aufgestellten Sachverständigen, Carel Dujardin und Willem Doudijns gegenüber. Diese beiden Meister besprachen die Bilder einzeln, nachdem sie erklärt hatten, dass sie in Amsterdam unbekannt seien, und kamen zu dem Schlusse, dass es keine Arbeiten von: „M. A. Bonarotti, Giorgion de Castelfranco, Titiaen, Giacomo Palma, Paris Bordone, Hans Holbeen, Raphael, J. Palma d. Ou.“ und nicht die geforderte Summe wert seien.<sup>229</sup>

Nicht weniger als 51 Künstler, darunter hervorragende Namen, waren in dieser Streitsache, welche die ganze Kunsthändlerwelt in atemloser Spannung erhielt, aufgeboten worden. Einunddreissig waren für Ulenborch, zwanzig gegen ihn. Wenn man bedenkt, dass viele dieser Maler längere Zeit in Italien gearbeitet hatten, erscheint das Schwanken im Urteil einigermassen befremdlich. Da die Bilder vermutlich in der Tat gefälscht waren, kann man auf den Gedanken kommen, dass mit dem anerkennenden Urteil der 31 eine Diskreditierung der so modernen und deshalb bei den meisten einheimischen Künstlern so unbeliebten italienischen Bildern bezweckt worden sei: ein gewisses Odium musste an der italienischen Bilderware in Amsterdam haften bleiben, und mancher Sammler mochte wohl in seinem Kabinett sorgenvoll vor seinem „Tizian“ oder „Raffael“ stehen bleiben und fragen: „Und du?“

Um seinen Ruf als reeller Geschäftsmann zu retten,



hatte Ulenborch einen gewaltigen Apparat von Experten in Bewegung gesetzt, allein vergeblich: seine Tage als Kunsthändler waren gezählt, da das Vertrauen in seine Gewissenhaftigkeit geschwunden war. So versuchte er denn zu retten, was noch zu retten war, und kündigte eine Versteigerung seiner italienischen Bilder an, die am 23. Februar 1673 in seinem geräumigen Ausstellungssaal auf der *Keizersgracht* abgehalten wurde.<sup>230</sup> Aber trotzdem sich der niederländische Dichterheros Joost van den Vondel — ein grosser Verehrer der italienischen Kunst — und J. Antonides dazu hergegeben hatten, Gedichte<sup>231</sup> auf seine Bilder für diesen Zweck zu machen, scheint das Ergebnis kein günstiges gewesen zu sein. Dazu kamen noch schlechte Zeiten, und so trat ein, was zu erwarten stand: Ulenborch fallierte, und im März und April 1675 musste alles verkauft werden. Sein Kunstvorrat wurde inventarisiert und ergab 153 Bilder,<sup>232</sup> meist Italiener und Gemälde, die durch das vorangestellte „nach“, wie „nach Rubens“, „nach Tintoretto“ ein hinreichendes Licht auf den Kopierbetrieb in Ulenborchs Werkstatt werfen. Von holländischen Malern war Rembrandt mit einer „Jüdin“, einer kleinen „Danae“ und einem unfertigen Frauenporträt vertreten. Ferner gab es Werke von Lastmann, Pijnas, van Aelst, Metsu, Roghman, Herkules Seghers und viele der modernen italianisierenden Bilder von Meistern wie Adriaen Backer, Jan van Neck u. a.

Nach diesem Zusammenbruch seines Geschäftes litt es Ulenborch nicht länger in Amsterdam, und er verzog nach London, wo er sein Leben mit dem Malen von Gewändern und Hintergrundlandschaften zu den Porträts

seines Bekannten von früher her, des Hofmalers Peter Lely, fristete.<sup>230</sup> So spann sich das Leben dieses Verwandten und Schülers Rembrandts ab.

Ein berühmter Amsterdamer Kunsthändler, der zudem eines guten Rufes sich erfreute, war Johannes de Renialme. Er war kein Maler und wie es seinem Namen nach scheint, auch kein reiner Holländer. Zuerst handelte er mit allem möglichen, bis er sich zum Handel mit Kunstwerken, Raritäten und Juwelen — eine sehr häufige Zusammenstellung — entschloss. Hauptsächlich waren holländische Bilder bei ihm zu finden, vlämische und italienische nur wenig. Seine Lebenszeit fiel ja auch in die Hauptblüte der holländischen Kunst, in die 40er bis 60er Jahre des 17. Jahrhunderts. Im Oktober 1637 sehen wir ihn auf einer Auktion in Amsterdam ein Bild von Joachim Vyttevael für 106 fl. kaufen.<sup>233</sup> Im April 1640 sah er sich gezwungen, einen Teil seines Lagers zu verpfänden. Bei dieser Gelegenheit wurden seine Bilder taxiert und zwar zu ziemlich mässigen Preisen. Es befanden sich darunter einige dreissig Landschaften des unglücklichen Herkules Seghers, deren grösste als höchsten Preis 30 fl. erzielten. Zwölf dieser Arbeiten des begabten Neuerers bildeten zwei Rollen, waren also gar nicht aufgespannt, was einen tiefen Blick in die Verhältnisse des ebenso genialen wie armen Künstlers tun lässt. Ob Renialme diese Sachen dem zu seinen Lebzeiten so gering geschätzten Maler und Radierer nicht nur aus Barmherzigkeit abgenommen hat? Es scheint fast so; denn sonst hätte er sie nicht so gewissermassen unbesehen unter die zu verpfändenden

Gegenstände geworfen. Als der Tod Seghers' (ca. 1650) das Interesse an seinen Arbeiten geweckt hatte, wird auch die Stellung Renialmes dazu eine andere.

Weiter finden wir unter der Pfändungsmasse einen „Priester“ von Rembrandt, der mit 100 fl. am höchsten eingeschätzt wird. Blumenstücke von Ambrosius Bosschaert; Genrebilder von Molenaer; Landschaften von van Goyen, Poelenburgh, Govert Jansz, Marinen von Porcellis; Porträts und Köpfe von Kay, Molenaer, Backer; ein „Paulus“ von Terbrugghen machen die übrige Masse aus. Von älteren Bildern erscheint ausser zwei Porträts von Key nur eine kleine Madonna von Scorel, die auf 30 fl. geschätzt wird.<sup>233</sup>

De Renialme kaufte nicht nur Bilder auf, sondern bestellte solche auch bei angesehenen Künstlern. Salomon Koninck malte z. B. für ihn 1646 eine „Berufung Matthäi“ und eine „heilige Familie“ mit lebensgrossen Figuren. De Bie, der dies erwähnt, nennt ihn den „kunstliebenden Johannes de Reynealmo“.<sup>234</sup>

Im Jahre 1650, wohl kurz nach Seghers' Tode, bot de Renialme dem Kurfürsten von Brandenburg, der sich in Holland als Kurprinz (1634—1638) grosse Beliebtheit erworben haben muss, eine Partie Bilder zum Kauf an, unter denen sich eine schöne Landschaft von Herkules, ferner Stilleben von Pieter van den Bosch, Marinen von Porcellis und Figurenbilder von Jan Lievens und Salomon de Koninck befanden, zugleich bat er den Fürsten, ihm eine grössere Quantität Bernstein zu senden, wofür er ihm grosse Vorteile vorspiegelte. Im Jahre 1657 starb de Renialme, und am 27. Juni dieses Jahres suchten die Maler Adam Camerarius und der Kunstfreund-

Expert Marten Kretzer das Sterbehaus auf, um die ca. 400 Bilder des Nachlasses zu taxieren. Es waren herrliche Sachen darunter, und die teilweise sehr hohen Schätzungen der beiden Taxatoren zeigen, dass sie sich dessen wohl bewusst waren. Da finden wir zunächst eine Reihe von Bildern Rembrandts, die zum Teil noch nachweisbar sind. An erster Stelle steht die „Ehebrecherin vor Christus“ von 1644, das wunderbare Bild, das sich jetzt in der *National-Gallery* befindet. Es wurde auf 1500 fl. geschätzt. Weiter „Maria und Joseph“, vielleicht das Münchener Bild, ein „Mohr“, jetzt in der Sammlung Wallace in London, eine „Kreuzabnahme“, jetzt in Petersburg, ein Selbstporträt des Meisters, „Esther und Ahasver“, ein Porträt, die Wiedergabe eines antiken Kopfes (Homer?) und ein Bild, das „Rembrandt und Gerrit Dou“ genannt wird, und in dem Bredius das Bild von Dou in der Sammlung Cook in Richmond vermutet. Es handelt sich dort um eine Darstellung von Rembrandts Atelier. Die Schätzungen dieser Bilder schwanken zwischen 12 und 600 fl. An weiteren Gemälden begegnet uns mehr als ein Dutzend von Jan Lievens, einige Landschaften von Philips de Koninck (taxiert auf 130, 60, 72 fl.), sieben Landschaften von Herkules Seghers (geschätzt auf 15, 36, 36, 60, 72, 100, 300 fl.), ein Porträt von Ferdinand Bol. Weiter springt uns eine Reihe grosser Namen in die Augen, wie Terborch, Jan Steen, Potter, Hals, Dou, B. v. d. Helst, Rubens, van Dijck, Holbein, Claude Lorrain, Tizian, Bassano, Palma, Lukas van Leyden, auch Frans Floris u. a.; Bilder, die der Reichhaltigkeit des Lagers de Renialmes das beste Zeugnis ausstellen.<sup>233</sup>

Auf das Verhältnis der Schätzungen im einzelnen kann ich hier nicht eingehen, hervorgehoben aber muss werden, dass ihre Höhe im allgemeinen einen Beweis für die gute Konjunktur — wenn ich mich so ausdrücken darf — in den fünfziger Jahren des Jahrhunderts liefert. Die ganze Sammlung wurde auf 36513 fl. (146052 Mark) geschätzt, eine Summe, die natürlich nicht im entferntesten den heutigen Kunstwert dieser Bilder repräsentiert. Das erste Bild des Inventars würde heute diese Summe erzielen. Dazu kamen noch Raritäten — worunter eine kleine Holzschnittfigur von Dürer — im Werte von 2500 fl., und Perlen und Edelsteine in der Höhe von 22000 fl. Letztere befanden sich als Pfand bei dem bekannten Kunstfreund Harmen Backer, der Rembrandt seiner Zeit aus Geldverlegenheiten geholfen, und für den dieser eine „Diana“ gemalt hatte.

Man sieht, Johannes de Renialme war ein bedeutender Kunsthändler, ein Mann, der, wenn vielleicht auch ohne ganz feines Kunstverständnis, es doch vermochte, in dem Inhalt seines Magazins eine umfassende Vorstellung von dem ganzen Kunstschaffen seiner Zeit zu geben. Wenn sein Geschäft, wie es den Anschein hat, nicht immer nach Wunsch ging, so mögen daran Verhältnisse Schuld gewesen sein, deren Beurteilung sich unseren Nachforschungen entzieht, jedenfalls nicht die Qualität seiner Kunstware.

Von weiteren Amsterdamer Kunsthändlern des 17. Jahrhunderts können noch genannt werden: Johan van Brugge, der dem Maler Godfried Schaiken 1200 fl. für gelieferte Bilder schuldig war und diese Summe mit

Zeichnungen, Stichen und gestochenen Platten (Schalken scheint demnach mit Kupferstichen gehandelt zu haben) bezahlen sollte.<sup>235</sup> Dann der schon erwähnte, oft als Taxator gebrauchte Jan Pietersz Zomer, der zu Houbrakens Zeiten im Mittelpunkt des Amsterdamer Kunstlebens stand. Er war der Entdecker Brouwers und in jüngeren Jahren mit Rembrandt befreundet. Letzteres geht aus einer Notiz auf einem Abdruck von Rembrandts „Hundertguldenblatt“ hervor, wo ihn dieser als seinen „besonderen Freund“ bezeichnet. Zomer besass eine bedeutende Sammlung von Rembrandts Radierungen und stellte das erste Verzeichnis derselben auf. Im Jahre 1641 zu Amsterdam geboren, starb er 1726. Auch er war Maler und Stecher gewesen, bevor er sich dem Kunsthandel zuwandte.<sup>236</sup> Im *Rijksprentenkabinet* zu Amsterdam befindet sich eine Zeichnung von P. v. d. Berge. Dargestellt ist ein grosser Saal, wo die Kunsthändler P. v. d. Berge und J. P. Zomer dem Prinzen Eugen Bilder vorführen. Der Prinz kniet gerade mit dem linken Knie auf dem Boden und betrachtet ein grosses Bild in schwarzem Rahmen, das auf einem Stuhl steht und von dem Zeichner des Blattes gehalten wird. Links bringen eine Magd und ein Bursche Porträts herbei. An der Hinterwand des Saales hängen ein grosses und acht kleinere Bilder.

Ferner verdienen Erwähnung Clement de Jonge und Abraham Francen, deren Porträts Rembrandt 1651 und 1656 radiert hat; Fouquet, Pieter de la Tombe und die Duarte.

Am 22. April 1749 wurden die Bilder des Kunsthändlers David Jetswaart zu Amsterdam verkauft.



Der bei Hoet<sup>287</sup> abgedruckte Katalog umfasst 289 Nummern mit 318 Bildern, unter denen sich nur ganz wenige von damals lebenden Meistern befinden. Die Zahl der süd-niederländischen Bilder beträgt ca. 40, die der italienischen 14. 58 Bilder wurden paarweise verkauft. Bei solchen Pendants kam es nicht darauf an, dass jedes Paar von der Hand eines und desselben Meisters war, nur Vorwurf und Grösse mussten übereinstimmen.

Auch in Antwerpen war die Zahl der Kunsthändler Legion, wir kennen solche aus dem 16., 17. und 18. Jahrhundert; ihre Blüte fällt in das 17. Den Malerkunsthändler Bartholomeus de Momper, Inhaber der städtischen Kunstverkaufsräume in der Handelsbörse und Sohn des Malerkunsthändlers Joos de Momper I., haben wir schon früher kennen gelernt. Ein weiterer Kunsthändler des 16. Jahrhunderts ist der Landschaftsmaler und fruchtbare Stecher Jeroom Cock (geb. ca. 1509). Er stach unter anderem nach Landschaften seines Bruders Matthijs und handelte mit diesen und anderen Blättern, wodurch er ein ansehnliches Vermögen sammelte, während Matthijs, der bei der unrentablen Landschaftsmalerei blieb, auf keinen grünen Zweig kommen konnte.<sup>288</sup> Auch beschäftigte Jeroom eine Anzahl von Malern und Stechern. Er war Mitglied der Rhetoriker-Kammer, dichtete demnach.

In einer Antwerpener Malerfamilie sehen wir den Kunsthandel bis gegen Mitte des 17. Jahrhunderts fortbetrieben: der 1583 gestorbene Lehrer Sammetbreughels, Peter Goetkint, war einer der vornehmsten Kunsthändler in der Scheldestadt. Sein berühmtes Magazin wird nach seinem Tode von Katharina van Palermo, seiner Frau, weitergeführt.<sup>289</sup> Diese Dame scheint die

Tochter des Kunsthändlers Antonis Palermo, des Lehrers von Jaques de Backer, gewesen zu sein. Antonis Palermo exportierte nach van Mander<sup>239</sup> die Arbeiten seines Schülers nach Frankreich, wo er sie um guten Preis verkaufte. Peter Goetkints Sohn war der früher schon erwähnte Peter Goetkint II. Er übernahm von seiner Mutter das väterliche Geschäft, in dessen Besitz wir ihn in den dreissiger Jahren des 17. Jahrhunderts sahen.

Ein grosser Kunsthändler war auch der Sittenbildmaler und Lehrer Adriaens van Utrecht, Herman de Neyt, der 1642 auf einer Geschäftsreise, die er mit seiner Frau unternommen, in Delft starb. Er hinterliess mehr als 500 Bilder, unter welchen viele Werke der älteren Meister wie Rogier van der Weyden, Quinten Matsijs, Aertgen van Leyden, Lukas van Leyden, Dürer, Patinir und besonders Joos van der Beeke gen. van Cleve und Frans Floris.<sup>240</sup>

Um noch einen Antwerpener Kunsthändler des 17. Jahrhunderts zu nennen, sei der Rubensschüler Franz Wouters (1612—1659) erwähnt, der auch unter den Taxatoren von Rubens' Nachlass figuriert. Er war zu seiner Zeit der vornehmste Expert und Kunsthändler in Antwerpen. Als solcher nahm er in Kompagnie mit dem Engländer Lionel Corham für 30 000 fl. (120 000 Mark) 193 Bilder, 14 Bronze- und Alabasterstatuetten und 150 Edelsteine in Pfand, welche den aus England geflüchteten Kunstschatz des Herzogs von Buckingham ausmachten.<sup>241</sup>

Angesichts der oft gerühmten — schon Guicciardini spricht davon<sup>242</sup> — Energie der niederländischen Frauen,

nimmt es ebensowenig wunder, einer Kunsthändlerin zu begegnen, wie man erstaunt, häufig Malerinnen erwähnt zu finden. Aus der Mitte des 16. Jahrhunderts ist die Tochter des Brügger Miniaturisten Simon Bynnyng, Alexandrine, zu nennen, die mit Kunstgegenständen, Pergament, Seide usw. handelte;<sup>243</sup> aus späterer Zeit Clara Catharina Smout, eine Antwerpnerin, die aus einer Künstlerfamilie stammte und ihren Bruder Lukas II. zum Marinenmaler heranbilden liess. Sie handelte mit Bildern, Farben und Malgerätschaften, ein Geschäft, das ihre Eltern 1669 gegründet hatten. Als Kunsthändlerin liess sie sich in die Lukasgilde aufnehmen. Später heiratete sie einen Maler.<sup>244</sup>

Auch Rembrandts Gefährtin, Hendrickje Stoffels, wäre hier zu nennen, die mit seinem Sohne Titus zusammen den alternden und von Gläubigern gedrängten Meister durch den Ertrag eines Kunsthandels erhielt.<sup>245</sup>

Endlich erwähnt Weyerman in der Biographie von Lodewyk Smits, dass dieser bei dem Organisten Jan Kools zu Dordrecht wohnte, dessen Frau mit Bildern handelte.<sup>246</sup>

Von den Kunsthändlern des 18. Jahrhunderts ist der Maler Gerard Hoet d. J. hervorzuheben, der sein Geschäft in Kompagnie des Antwerpener Malers Jaques de Roore betrieb, des Sohnes von Erik de Roore, der ebenfalls Kunst- und Antiquitätenhändler war.<sup>247</sup> Hoet lebte im Haag und ist bekannt geworden durch seine Anmerkungen zu van Gools Neuer Schauburg und mehr noch durch die wertvolle Sammlung von Auktionskatalogen, die er 1752 herausgab. Solche Kataloge waren für ihn wie

für die Kunsthändler jener Zeit überhaupt die Grundlage für die Berechnung der zu fordernden Preise. Denn man taxierte schon lange nicht mehr nach dem biedereren Massstab der Gilde: die Nachfrage der Mode und Spekulation war allein massgebend, und diese kam am besten auf den Auktionen zum Ausdruck. Die Zusammenstellung von Auktionskatalogen war für Hoet zugleich eine Geschäftsreklame, wie schon aus der Vorrede hervorgeht, in der er seinen Kompagnon de Roore gegen van Gool in Schutz nimmt.

Was die Zuverlässigkeit der Kataloge betrifft, so hat man kaum einen ernsten Grund sie, soweit Hoet selbst in Frage kommt, in Zweifel zu ziehen. Das Kontrabuch einer Auktion von 1692, die im Haag stattfand, zeigt, mit Hoets Katalog derselben Versteigerung verglichen, fast genaue Übereinstimmung, nur die Reihenfolge ist eine andere. Die Verschiedenartigkeit in der Schreibweise vieler Malernamen bei Hoet, für die ich folgende Beispiele anführe: Rembrandt, Rembrand, Rembrant, Rembrands, Rembrants, Rynbrand van Ryn, R. Rhyn, und: Claude Lorrain, Claude L'oronois, Glaude Lornois, Cl. Lorainois, Claudio Loroinese, Glaude Lorenois, Gl. Lauranois, beweist, dass er den Inhalt der Kataloge getreu abdrucken liess. Freilich geben die verzeichneten Preise öfter nur Erstangebote des Auktionators, wie z. B. bei einer Anzahl von Bildern der am 2. April 1738 versteigerten Sammlung des Grafen von Plettenberg. Dies geht aus dem Katalog der zweiten Plettenbergauktion (11. April 1743) hervor, wo wir eine Reihe von Bildern aus der ersten wiederfinden.<sup>246</sup> Sie hatten eben nicht den gewünschten Preis erzielt und waren zurückbehalten

worden. Über den Umfang der Sammlungen geben die Kataloge insofern nicht immer genauen Aufschluss, als geringe Gemälde, namenlose, häufig nicht aufgenommen sind.

Gerard Hoet machte mit de Roore Geschäftsreisen durch die Niederlande. Im Jahre 1739 wollten sie in Saventhem einen St. Martin von van Dyck, den die Geistlichkeit zu verschachern bereit war, für 1000 Dukaten kaufen, wurden aber von einer erregten Volksmenge, die sich den Schatz nicht entreissen lassen wollte, vertrieben. Zehn Jahre später kaufte Hoet in Antwerpen zwei berühmte Bilder, die der St. Jorisgilde gehörten. Das eine, jetzt in St. Petersburg, war der grosse „Auszug der St. Jorisgilde“ von David Teniers d. J., das andere, jetzt in der Casseler Galerie, eine „Krönung des Mars durch Venus“ von Rubens. Der Preis betrug 5000 fl.; ausserdem musste noch eine Kopie des Rubensbildes von Aart Schouman geliefert werden.<sup>247</sup>

Im Jahre 1760 wurde die Gemäldesammlung unseres Maler-Kunsthändlers im Haag versteigert.<sup>249</sup> Sie umfasste 244 Bilder, darunter eine Reihe aus den berühmtesten Kabinetten. Unter anderem wies sie 6 Rembrandts, 11 Rubens', 4 van Dycks, 4 Hobbemas (105, 120, 97, 97 fl.), 4 Ruisdaels (185, 90, 25.5, 12.10 fl.), 4 van Goyens (50, 22.5, 10.10, 14 fl.), 3 Holbeins und nur sehr wenig Italiener auf. Vier Meister aus dem Haag: zwei Brüder la Fargue, P. van Liender und Merken treten mit einer auffallenden Anzahl von Landschaften auf, — die drei ersten mit je vierzehn, der vierte mit zehn. Hoet ist vielleicht Maezen gewesen.



Jedenfalls scheint er eine grosse Vorliebe für Landschaftsbilder, die in seiner Sammlung überwogen, gehabt zu haben.

Neben Gerard Hoet wäre noch der Hofmaler des Landgrafen Wilhelm VIII. von Hessen, Philips van Dijk, als Kunsthändler zu nennen. Mehrere noch in der Casseler Galerie vorhandene Bilder sind durch seine Vermittelung dorthingelangt. Er arbeitete in Middelburg und im Haag, wo er einer Reihe von Sammlern bei der Bildung ihrer Kabinette behilflich war. Er galt als sehr zuverlässig. Nachdem er 1752 gestorben war, wurde sein Bilderbesitz am 13. Juni 1753 im Haag versteigert. Es handelte sich um ca. 175 Stücke, von denen eine Anzahl zurückbehalten und am 26. September 1763 auf der Auktion des Nachlasses seiner Witwe versteigert wurde.<sup>250</sup>

Damit muss ich die ohnehin schon zu breit angelegte Liste der Kunsthändler schliessen. Die Moral dieser Leute war nicht immer die beste, und daran mag, neben den auf die Dauer meist schlechten Geschäften, welche sie infolge der gewaltigen Konkurrenz machten, die grosse Versuchung schuld sein, die der Bilderhandel zumal für den Besitzer der technischen Produktionsmittel, den Maler, mit sich brachte. Diese Versuchung liegt begründet in dem Persönlichen, nicht durch klare Gesetze und Rechnungen Bestimmbaren des Kunstwerks, wodurch, nach einmal erfolgter Trennung desselben von seinem Schöpfer, im allgemeinen immer ein Wenn oder Aber offengelassen wird.

Die Bedeutung des Kunsthändlertums mit seinen



zahllosen Variationen darf nicht unterschätzt werden. Denn einmal lag es in einem steten, offenen und heimlichen Kampf mit den Malergilden und hatte auf deren Entwicklung und Schicksal einen grossen Einfluss als ein recht eigentlich zersetzendes Element, und dann vereinigte es im Laufe der Zeit alle Momente in sich, die der Kunst den Weg nach oben verlegen mussten. Den Künstler machte es zum Finanzier und den Sammler zu Spekulanten, — der erstere malte infolgedessen schlecht und der letztere fing an, die Kunst der vergangenen Generationen zu preisen, welche die Annehmlichkeit hatte, dass ihr Bestand sich nicht vergrössern und dadurch entwertet werden konnte. Und wenn dies auch den Tod der lebenden Kunst bedeutete, so blühte doch der Weizen der Kunsthändler und Geschäfts-Kunstenthusiasten.

## 7. Das Atelier.

Wie sah es in den Ateliers des 17. und 18. Jahrhunderts aus, denen diese Massen von den Markt überschwemmenden Bildern entstammten, und wie wurde dort gearbeitet. Die Beantwortung dieser Frage, um derentwillen ich manchmal auf frühere Jahrhunderte zurückgreifen muss, wird, denke ich, das bisher gewonnene Bild abrunden.

Es sind uns auf Gemälden, Zeichnungen und Gravüren eine ganze Reihe Darstellungen von Ateliers, oder besser Werkstätten, überliefert worden. Die erste Veranlassung, einen Künstler bei seiner Arbeit darzustellen, wurde in den Niederlanden die Anfertigung von Altar-

tafeln für die Kapellen der Malerzünfte. Die Maler hatten sich den Evangelisten Lukas, welcher der Sage nach die Madonna gemalt hat, zum Schutzpatron erwählt und somit auch den passendsten Vorwurf für ihr Altarbild gefunden. Das erste Gemälde dieser Art, dem wir begegnen, ist ein Frühwerk Rogiers van der Weyden. Es wurde für die Kapelle der St. Lukasbrüderschaft in Brüssel gemalt und mehrmals wiederholt oder kopiert. Von den damit in Zusammenhang gebrachten Exemplaren ist das Münchener das bekannteste. Wir sehen den Evangelisten dicht vor der Madonna in einer offenen Halle knien und mit dem zweiseitigen Silberstift ihr Bild auf ein Blättchen Pergament zeichnen.

Der Raum, in dem sich der Vorgang abspielt, ist aber weit davon entfernt, die Vorstellung einer Werkstatt zu erwecken. Hier kommt uns ein um 1450 entstandenes Bild von Dieric Bouts bei Lord Penrhyn in London mehr entgegen. Lukas kniet auf dem Boden und zeichnet mit Silberstift die Maria. Links gestattet eine offene Tür einen Einblick in die Werkstatt des Malers. Wir sehen dort eine Staffelei, wie sie noch heute in Gebrauch, mit der Skizze eines Porträts der Jungfrau und davor einen Sessel mit Kissen. Auf einer Bank daneben liegen auf einer Holztafel zwei Pinsel und mehrere Muscheln mit Wasserfarben. Dazu kommt noch eine Palette, d. h. ein rechteckiges Brettchen, aus dem zwei Ecken in der Weise herausgeschnitten sind, dass ein Handgriff entstanden ist.

Einen noch tieferen Blick in die Werkstatt lässt uns ein fälschlich dem Joos van Cleve zugeschriebenes

Bild aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts tun, das sich im Besitz eines Londoner Kunsthändlers befindet. Hier sehen wir Lukas zum erstenmal mit dem Pinsel — aber ohne Malstock — in der Hand. Auf einer gewöhnlichen Staffelei steht das nahezu fertige Bild der Madonna in rotem, doppelteingekehlttem Rahmen. Links hat man durch romanische Fenster Ausblick auf einen Platz mit gotischem Brunnen, rechts sieht man in einen Nebenraum, wo ein Engel rote Farbe reibt und Joseph in rotem Gewand und Pilgerhut betet. Die Palette des Evangelisten hat die Form eines gotisch stilisierten Schinkenbretts. Auf einem Bilde von Lancelot Blondeel aus dem Jahre 1545 sehen wir an Stelle des Engels einen Gesellen mit dem Reiben von Farben im Hinterzimmer beschäftigt.<sup>251</sup> Ein noch deutlicheres Beispiel für dieses Farbereiben bietet das grosse Bild, das Frans Floris der Antwerpener Lukasgilde schenkte.<sup>252</sup> Der Knecht mit aufgestreiften Hemdärmeln, der auf der dicken Steinplatte vermittelt eines Steines von mässiger Grösse Farbe zerreibt, ist Floris selbst. Lukas bedient sich bei seiner Arbeit des Malstocks. Auf dem Boden liegen einige Gänsefedern umher, wie sie zum Zeichnen gedient haben.



Diese Lukasdarstellungen sind nicht selten. Von Jan Gossaert sind zwei erhalten, eine in der kaiserlichen Gemäldegalerie zu Wien, die andere im Rudolphinum zu Prag, weitere kennen wir vom „Meister der Mater dolorosa“ (Adriaen Ysenbrant),<sup>253</sup> Marten de Vos<sup>254</sup> (siehe Abbildung) usf. Manche aber, von denen wir wissen, dass sie sich im Zunft-



M. de VOS

Museum, Antwerpen



hause oder in der Kapelle einer Malergilde befanden, sind verschwunden.

Wo die Profankunst sich des Vorwurfs bemächtigt, wird aus dem heiligen Lukas ein gewöhnlicher Malersmann. und wie schon jener häufig die Züge des betreffenden Künstlers trug, gibt dieser mit Vorliebe den Autor in seinem Milieu wieder.

Vielleicht nicht die erste<sup>255</sup> profane Ateliendarstellung findet sich auf dem grossen Zifferblatt, das um 1500 entstanden, als Ladenschild des Uhrmachers Joos Matsijs in Löwen gedient hat.<sup>266</sup> Dieses Zifferblatt zeigt zwischen sechs konzentrischen Kreisen die Zeichen des Tierkreises, die Monatsbeschäftigungen, die Freuden und Leiden des menschlichen Lebens usw. Letztere füllen den vierten Kreis aus, und zu oberst entdecken wir in einer Werkstatt drei Männer, von denen der eine eine Kirchenuhr montiert, der zweite ein Bildnis malt und der dritte Farbe reibt. Dargestellt sein sollen die drei Brüder Josse, Quentin und Jan Massijs,<sup>267</sup> und Quentin wird als der Autor des Zifferblattes genannt.

Eine sehr interessante und eingehende Ateliendarstellung des 16. Jahrhunderts finden wir auf einem Stich Philipp Galles nach Johannes Stradanus (Hans van der Straet, geb. ca. 1530 [35?]).<sup>375</sup> Im Mittelgrund malt der Meister auf einem niedrigen Podium stehend an einem grossen Bilde: Kampf St. Georgs mit dem Drachen. Vor ihm, an einem niedrigen Tisch zeichnet ein Knabe nach einer Gipsbüste, während ein zweiter eine Palette abkratzt. In der Ecke rechts sitzt ein Knabe, der sich im Zeichnen von Augen übt. Weiter oben arbeiten zwei „Knechts“ am Farbenreibertisch, von



denen der eine gerade Farbpulver aus einem kugeligen Fläschchen auf die Steinplatte schüttet. Links am Fenster porträtiert ein älterer Maler eine Frau. Ein weiteres Fenster findet sich an der Hinterwand, ganz rechts, und ist ca. einen Meter höher angebracht als das erste. An Malutensilien sind bemerkenswert einige Paletten gotischen Stils, doch mit Daumenloch, der Malstock in der Hand des Meisters und eine Anzahl von Farbenmuscheln.

Im obersten Feld des Wappens der vereinigten Lukasgilde und Rhetorikerkammer von Antwerpen sehen wir einen Maler mit Palette und Malstock vor einem grossen Bild. Neben ihm zeichnet ein Schüler, ein zweiter deutet auf eine fertige Arbeit.<sup>258</sup>

Eine wahre Ausstellung von Malutensilien findet sich auf einem Bild der Sammlung Loewenfeld in München, das vielleicht von Frans Francken d. Ält. herrührt (siehe Abbildung). Links hat sich hier der Maler bei der Arbeit nach dem Modell dargestellt, während rechts auf und unter einem runden Tisch eine Fülle von Pinseln, Paletten, Farbenbüchsen, Farbenmuscheln, Farbenbeuteln, Gänsekielen und Firnisflaschen ausgebreitet und aufgestellt ist. Ein tadelloser Apparat.

Tiefer ins 17. Jahrhundert hinein werden solche Werkstattdarstellungen häufiger. Ich erinnere nur an das Bild von Gonzales Coques in Schwerin und die Werkstattinterieurs von Adriaen van Ostade in Dresden und Amsterdam. Das Bild von Coques zeigt ein bürgerliches Wohnzimmer. Links, in der Nähe des grossen Fensters, sitzt der Maler und spielt auf einem Saiteninstrument.<sup>258a</sup> Er wendet einer grossen Landschaft den Rücken, deren Leinwand mit Schnüren in einen



H. V. BALEN?

Sammlung Loewenfeld, München



Passepartoutrahmen gespannt ist, wie wir es besonders deutlich auf dem Bilde von Aart de Gelder in Frankfurt a. M. sehen.<sup>259</sup> Vor dieser Landschaft steht ein grosser Kasten mit Pinseln und allerlei Flaschen. Am Boden ist ein Stilleben von Früchten arrangiert, und auf einem Tischchen neben dem Fenster ein solches von Silbergeräten. Auf einem Schrank steht ein Putto von Gips. Mehr den Charakter einer Werkstatt tragen die beiden Interieurs von Ostade. Auf dem Dresdener von 1663 bekommen wir einen Einblick in das Arbeiten des Künstlers, wie wir ihn uns besser gar nicht wünschen können. Er malt in einer Bauernstube gerade an einem Bildchen auf Holz, ein Blatt Papier mit einer Zeichnung, Farbskizze oder Gravüre ist darüber an der Staffelei befestigt. Das Licht fällt wie gewöhnlich von links ein. Rechts von der Staffelei steht ein Schemel mit Firnisflaschen und anderen Gegenständen. Auf dem Boden liegen Zeichnungen, Stiche, Mappen, Gipsabgüsse, Farbmuscheln etc. verstreut, auch eine Gliederpuppe ist vorhanden. Ganz im Hintergrunde ist ein Mann, der „Knecht“, damit beschäftigt Farbe zu reiben. Auf dem Bilde in Amsterdam besorgt dies ein Knabe, während ein Knecht Farben aufsetzt.<sup>260</sup>

Auch die literarischen Quellen schweigen nicht über Ateliers. In der Biographie des Pieter Pourbus sagt van Mander:<sup>261</sup> „Nie habe ich ein besseres Malzimmer gesehen als das seine.“ Leider erfahren wir aber nichts über die Einrichtung. Von M. J. Mierevelt sagt Sandrart:<sup>262</sup> „ . . . es kamen von der Zeit an alle die, so er porträtieren sollte, auch wohl hohe Potentaten zu ihm

nach Delft, weil er daselbst ein sehr bequemes und mit gutem Licht versehenes Malzimmer hatte bereiten lassen.“ Von Gerrit Dous Atelier sagt er: „Sein Malzimmer war gross gegen Norden, hohen Lichts und auf das stille Wasser des Grabens allda gesetzt“.<sup>262</sup> Von Arent de Gelder berichtet Houbraken: „Er hat ebenso wie Rembrandt einen Trödelkram der verschiedensten Kleider, Vorhänge, Schiess- und Stossgewehre, Harnische usw., bis auf Schuhe und Pantoffeln zusammengebracht, und die Gewölbe und Wände seines Ateliers sind mit Flören, gestickten seidenen Stoffen und Schleiern behangen. Aus diesem reichen Vorrat holt er den Aufputz seiner Figuren und hat auch die Gewohnheit, seinen Gliedermann vom Kopf bis zu den Zehen anzukleiden und in einen solchen Zustand zu versetzen, wie er ihn nötig hat, worauf er dies mit dem Pinsel oder Daumen und Finger nachahmt.“<sup>263</sup>

Wir erfahren aber auch wie ein richtiges Atelier im 17. Jahrhundert aussehen soll. Sandrart äussert sich darüber folgendermassen:<sup>264</sup> „Es haben viel unserer Vorfahren, auch meist die allerberühmtesten deutschen Kunstmaler gefehlt, indem sie allzukleiner, auch überall mit Licht und Sonnenschein erfüllter Malstüblein zu ihrer Arbeit sich bedient: wodurch ihnen der Platz und die nötige Distanz, um von ihrem Modell oder ihrer Tafel weit genug ab- und zurückzutreten, auch ihre Arbeit von weitem zu besichtigen und darüber zu urteilen, sowohl auch des gerechten hohen einfälligen Lichts Stärke zum Rundieren, folglich die natürlichen Kräfte aller Farben verkürzt und benommen werden. Und würden sie, wenn sie in einem anständigen Malzimmer gewesen wären,

ihren trefflichen Werken viel mehr Leben, Kraft und Wahrheit gegeben haben. So ist dann vonnöten, dass ein schickliches Zimmer, absonderlich zum Figurenmalen in Lebensgrösse, auch zum Historienmalen u. dgl. erwählt werde. Dasselbe muss nun wohl hoch und gross sein, und in der Länge zum wenigsten 30 Schuh und in der Breite fast ebensoviel haben, auch das Licht, welches recht mitten und zuoberst des Zimmers anfangen muss, soll 5 oder 6 Schuh in der Vierung haben, wiewohl die Rundung besser anstünde. Gleich unterhalb dieses Lichts soll noch eines jenem gleichförmiges sein, welches bedeckt werden kann. Dieses Licht soll von Nord, weil von dannen der Sonnenglanz am wenigsten bescheinet, genommen werden.“

Es dürfte in den Niederlanden wenig Ateliers gegeben haben, die Sandrarts Forderung erfüllten, namentlich die Kleinmeister begnügten sich mit einer mässig grossen einfenstrigen Stube mit Nordlage; auf dem obenerwähnten Bild von Gonzales Coques sehen wir allerdings neben dem grossen vierteiligen Fenster noch ein kleines ovales.

Der Landschaftler bedurfte des Ateliers ebenso wie der Figurenmaler; denn wenn er seine Skizzen auch draussen vor der Natur machte, vollzog sich ihre Verarbeitung zu Bildern doch im Hause. Diese durch die Umfänglichkeit des technischen Apparats bedingte Abhängigkeit von einem festen Wohn- und Arbeitsplatz mochte von manchem, der auf Suche nach Motiven tiefer ins Land geführt wurde, als Übelstand empfunden worden sein. Wir sind daher nicht erstaunt, wenn wir einem Versuch, diese Schwierigkeit zu besiegen, begegnen. Wie heute W. O. J. Nieuwenkamp auf seiner Wohn-



und Atelierschuit Flüsse und Kanäle der Niederlande befährt und überall Station macht, wo ein Landschaftsbild ihn fesselt, so machte es im 17. Jahrhundert Jan Griffier (1645—1718). Houbraken und Weyerman berichten darüber folgendes: Jan Griffier, der ein grosser Liebhaber des Fahrens war, kaufte sich in England eine Jacht für 3000 fl., bezog sie mit seiner Familie und suchte damit alle Punkte auf, die malerische Ausbeute versprachen, wie Greenwich, Gravezend, Windsor usw. All diese Veduten zeichnete und malte er. Auf der Fahrt nach Holland litt er Schiffbruch vor Vlie. In Rotterdam kaufte er sich dann eine alte Jacht auf Borg, liess sie für seine Familie und als Atelier einrichten und fuhr damit von Stadt zu Stadt, von Dorf zu Dorf, wie er denn auch damit geraume Zeit auf der Heeren-Keizers- und Leidsche-Gracht zu Amsterdam gelegen hat. Nachdem er einige Jahre auf seinem Fahrzeug die holländische Welt durchwandert hatte, setzte er damit nach London über, wo er bis zu seinem Tode blieb.<sup>265</sup>

Die holländische Schuit, dieses bequeme und namentlich stromaufwärts langsame Verkehrsmittel, erlaubt wie kein anderes die Reize der Landschaft ohne Ermüdung zu geniessen, und so ist Griffier gewiss nicht der einzige gewesen, der, wenigstens zeitweilig, sein Atelier auf einer solchen aufgeschlagen hat.

Jetzt ist es Zeit — unter Beiseitelassung der Familienarbeit — auf das Treiben in den Werkstätten einzugehen. Ebenso wie die Gilde die Qualität der zur Verwendung gelangenden Materialien vorschrieb, beobachtete sie auch in gewissem Sinne den Entwicklungs-

gang des Malers und knüpfte an die Zuerkennung gewisser Rechte bestimmte Bedingungen. Zu Antwerpen hatte sich nach einer Verordnung von 1382 ein Lehrling in der Werkstatt eines Meisters zu üben, und diese stand unter Aufsicht der Dekane der Lukasgilde, so dass diese genau wussten, wer würdig war, als Freimeister aufgenommen zu werden.<sup>266</sup> Auch die Zahl der Lehrlinge, zu deren Aufnahme ein Meister berechtigt war, hing vielfach von den Bestimmungen der Gildestatuten ab. In Brügge bestimmte das Reglement von 1444,<sup>267</sup> dass jeder Meister nur einen Schüler zurzeit haben konnte, und das war bis ins 16. Jahrhundert überhaupt die Regel. In Haarlem waren durch die Verordnung von 1631 drei gestattet, aber ihre Zahl unterlag insofern keiner Beschränkung, als es möglich war, durch Zahlung von drei Karolusgulden pro Kopf sie beliebig zu vergrössern.<sup>267</sup> Ausgenommen waren, wie überall, Gesellen, die um Lohn arbeiteten.

Solche Beschränkungen erklären sich aus derselben Art von Gildensozialismus, die ich oben<sup>268</sup> zu berühren Gelegenheit hatte, demselben Sozialismus, dem ein gut Teil Missgunst beigemischt war. Es wird hier die Absicht erkennbar, hervorragendere Meister, die notwendig mehr Zulauf an Schülern haben, nicht grössere Vorteile als die übrigen Zunftmitglieder geniessen zu lassen; denn jeder Lehrling repräsentierte ein Kapital.<sup>269</sup>

Ausser den Lehrlingen kannte man in Utrecht, wie aus der Verordnung von 1540 hervorgeht, noch „*conterfeytjongens*“,<sup>270</sup> Knaben, die bei einem Meister auf Probe arbeiteten. Sie bezahlten an die Gilde statt 42 *stuivers*, wie die Lehrlinge, nur 6 st. (1 Mark 20 Pf.),

die ihnen, wenn sie beim Handwerk blieben, angerechnet wurden.

Die Zahl der Lehrjahre war verschieden. In Antwerpen betrug sie vier, doch konnte man nach der Verordnung von 1442 auch ohne Lehrjahre absolviert zu haben, in die Gilde aufgenommen werden, vorausgesetzt, dass man durch ein Probestück beweisen konnte, dass man reif war.<sup>266</sup> In Brügge wurden 1444 zwei Jahre, zeitweise vier, 1497 wieder zwei gefordert, in Löwen drei.<sup>271</sup> Die Dauer der Lehrzeit hängt, namentlich im 17. Jahrhundert und später, vielfach von den Verträgen ab, welche die Meister mit den Vätern oder Vormündern ihrer Schüler abschlossen, und endigt mit einem Zustande halber Selbständigkeit, während dessen es dem Lehrling erlaubt ist, sich seine Meister selbst zu wählen und für sie gegen Tagelohn zu arbeiten; wir sehen daher manchen seinen Meister dreimal wechseln. In diesem Gesellenverhältnis hatte der junge Künstler zu malen, was ihm aufgetragen wurde, er konnte aber nebenher auch für eigene Rechnung arbeiten. Ein hübsches Beispiel hierfür wird in Oud Holland VI. 71 mitgeteilt. Bei Ferdinand Bol zu Amsterdam war der Maler Frans van Ommeren beschäftigt gewesen und hatte ihn offenbar gegen die Abmachung verlassen. Bol erklärte, dass sich in seinem Hause ein Bildnis in Goldrahmen, zwei Bildnisse ohne Rahmen, drei Mappen (mit Zeichnungen und Stichen), drei Paletten, etwas weisse und schwarze Kreide, eine Staffelei, eine „Kreuzabnahme“ usw. von seinem ehemaligen „Knecht“ befänden. Zwei Bilder und einige Zeichnungen seien von ihm abgeholt worden. Er (Bol) habe aber 60 fl. von

van Ommeren zu beanspruchen für zwei Bilder, die dieser begonnen hatte und fertig zu machen verpflichtet war, und für ein Bild, das er noch nicht angefangen hatte, aber malen musste.

Manche kamen vielleicht nie aus dieser Abhängigkeit heraus, wie wir denn auf einigen Ateliendarstellungen z. B. von Ostade, David Rijckaert III. (im Louvre) usw., bejahrte Leute als „*knechts*“ sehen. Wer sich aber selbständig und auf den Weg machen konnte, um die Kunstwerke fremder Länder zu studieren, mochte wohl hie und da ein Zeugnis seines Meisters mitbekommen, das, mehrfach beglaubigt, ihm überall eine gute Aufnahme sicherte.<sup>272</sup>

Die Aufnahme in die Gilde als Freimeister konnte mit dem 20. oder 21. Jahr erfolgen; aber auch lange nach Erwerbung der Freimeisterschaft finden wir junge Künstler bei berühmten Malern im Atelier arbeiten, nicht aus Not, sondern um sich mehr und mehr zu vervollkommen. Ich erinnere an Snyders und van Dijck in Rubens' Atelier.

Solange man Schüler war, durfte man seine Bilder nicht signieren.<sup>273</sup> Alles, was man malte, wurde Eigentum des Meisters. Je geringer das Lehrgeld, desto mehr war dies der Fall und desto grösser das Interesse des Meisters, seinen Schüler zum Fleisse anzuhalten, da er dann mehr aus ihm herausschlagen konnte. Die meisten niederländischen Künstler lernten so schon früh hart arbeiten und leicht produzieren, freilich wuchs dadurch auch die Menge der Kopien.

Der Schüler wohnte bei seinem Lehrer, wurde dort verköstigt und war in jeder Beziehung sein Diener. Da-

für hatte ihm der Meister aber das ganze technische Können beizubringen, über das er selbst verfügte. Bevor ich hierauf im einzelnen eingehe, will ich einige Verträge anführen.

Am 15. Dezember 1635 erklärt der Amsterdamer Maler Isaak Isaacksz, dass er den siebzehnjährigen Adriaen Carmen als Schüler annehmen wolle; er müsse bei ihm wohnen, Farben reiben, für sich und seinen Lehrer die Leinwand präparieren und sich dabei als gehorsamer, fleissiger „Lehrknecht“ betragen. Dafür bekäme er dann Essen, Trinken und Unterricht in der Malkunde, welche Isaak Isaacksz ihm beizubringen verspricht. Der Vater des Lehrlings müsse aber jährlich ein Fass Hering oder Stockfisch *à discretion* besorgen; dagegen dürfte der Lehrling jährlich ein Bild für sich selbst malen auf einem 2<sup>1</sup>/<sub>2</sub> Guldenbrett oder auf Leinwand. Er müsse auch sein eigenes Bett und Zubehör mitbringen.<sup>274</sup>

Adriaen van der Werff kam elfjährig auf 6 Jahre zu Eglon van der Neer. In dem Vertrage, den sein Vater mit dem Maler abschloss, wurde bedungen, dass Adriaen die Hälfte des Geldes bekommen solle, das er während der letzten anderhalb Jahre seiner Lehrzeit durch seine Kunst gewänne.<sup>275</sup>

Peter van Bredael kam 1640 zehneinhalbjährig in das Atelier von David Rijckaert III. zu Antwerpen, um vier Jahre lang Zeichnen und Malen zu erlernen. Er hatte dafür jährlich 18 fl. zu bezahlen.<sup>276</sup>

Ferdinand van Apshoven II. nahm 1662 Melchior de Gra auf vier Jahre gegen jährlich 22<sup>1</sup>/<sub>2</sub> Gulden als Lehrling an; doch sollte alles, was der Zögling inzwischen leistete, Eigentum des Meisters sein.<sup>277</sup>

Jan Baptist Bonnacroy (geb. 1618) schloss am 14. Januar 1644 mit Lucas van Uden zu Antwerpen ein Übereinkommen, um die Malkunst zu erlernen. Der Meister nahm ihm für drei Jahre in sein Werkhaus und an seine Tafel auf gegen eine Vergütung von 800 fl., welche im voraus zu bezahlen waren. Bonnacroy musste alle Malgerätschaften selbst kaufen, dafür wurde er aber auch Eigentümer aller Arbeiten, die er während seiner Studienjahre anfertigte.<sup>277</sup>

Rembrandt liess sich von seinen Schülern 100 fl. jährlich bezahlen und verkaufte ausserdem ihre Arbeiten.<sup>278</sup>

Gerrit Don erhielt für Mathijs Naiveu laut Quittung, vom 3. Mai 1668 ebenfalls 100 fl. für ein Jahr Unterricht; ebensoviel liess sich Gerard van Hont-horst bezahlen.<sup>279</sup>

Im Jahre 1733 bekam Aart Schouman den ersten Lehrling, Martinus van Reenen, der jährlich 18 fl. für die Unterweisung bezahlen musste. Wouter van Dam erhielt Malunterricht für 48 fl. Die meisten Schüler bezahlten in Holland einen Reichstaler (9 Mk.) pro Monat.<sup>280</sup>

Wie vollzog sich nun der Unterricht? Von einem theoretischen Unterricht in der Malerei war bis zum 17. Jahrhundert überhaupt keine Rede, vor dem 16. schon gar nicht, und auch dann ahnte man noch so gut wie nichts davon: Lionardos Traktat war für die Niederlande so gut wie nicht geschrieben. Die Praxis war alles, und sie wurde in steter handwerklicher Arbeit gewonnen. Die Elemente des Zeichnens, der Kalligraphie und des Kolorierens von Heiligenbildern, wie sie bei kirchlichen Festen und dem Umzug der „Lazarussen“ in Ant-



werpen<sup>281</sup> massenhaft verkauft und gegen eine Gabe verschenkt wurden, waren frei und überall erlernbar.<sup>282</sup> Der Lehrling brachte sie meist schon aus dem Elternhause in die Werkstatt des Meisters mit. Hier hatte er die niedrigsten Verrichtungen zu besorgen: er war Laufbursche und Sündenbock. Was er ausser der umständlichen Bereitung der Farben, Firnisse und Malgründe lernte, musste er dem Meister im Laufe der Jahre absehen und ablauern, festigte er in täglicher Übung, wie sie die ornamentaldekorativen Arbeiten, welchen er die Hauptsumme seiner Zeit zu opfern hatte, mit sich brachten. Die wachsende Geschicklichkeit verschaffte ihm Anteil auch an den wenigen künstlerischen Arbeiten seines Meisters, wovon weiter unten zu sprechen sein wird. Die ersten Schritte in die Selbständigkeit erlaubte ihm das Malen von Miniaturen. Hier lernte er allmählich komponieren, Verteilen der Farben auf Grund eigener Zeichnung. Darum gibt es auch so viele schlechte Miniaturen. Jeden Fortschritt verdankt er sich selbst. Das Gesellenverhältnis bringt ihm eine gewisse Freiheit, er versucht sich in grösseren Arbeiten als handwerklicher Gehilfe seines Meisters, er wagt sich endlich an die Modellierung der Fleischteile von Figuren mit Ölfarbe, während bisher die Leim- und Eifarbe sein Ausdrucksmittel gewesen war — aber die grossen Fortschritte kommen doch erst, wenn er sich in anderen Städten und Ateliers umsieht, wenn er reist und neue Eindrücke erlebt.

Im 14. Jahrhundert sind die Maler Handwerker, die oft Verlangen nach künstlerischen Arbeiten haben und jede Gelegenheit ergreifen, sich damit zu beschäftigen.

Im 16. Jahrhundert und später sind sie Künstler, die handwerkliche Arbeiten nicht verschmähen. Die Zwischenzeit wird durch das langsame Fortschreiten dieser Verschiebung ausgefüllt. Je mehr aber der Meister sich von den handwerklichen Arbeiten ab- und den künstlerischen zuwendet, desto mehr fällt von ersteren auf die Schultern des Lehrlings oder Gesellen. Selten nur gelangt daher einer von diesen zu wirklicher Künstlerschaft. Dierick Bouts hatte dreizehn Schüler. Was haben sie gemacht? Wir haben viel weniger wirkliche Kunstwerke verloren als wir glauben.

Über das Kopieren sei vorläufig nur gesagt, dass es, während im 15. Jahrhundert und vorher wenig Gebrauch davon gemacht wurde, im 16. die Grundlage des Kunststudiums bildete. Es ist italienischer Einfluss, der sich hier geltend macht. Auch das Zeichnen nach Gips<sup>283</sup> ist darauf zurückzuführen.<sup>294</sup>

Wie lagen die Verhältnisse im 17. und 18. Jahrhundert, in der Zeit, die uns hauptsächlich interessiert? Der Lehrling hatte sich in der Regel schon zu Hause im Zeichnen nach Stichen und Radierungen geübt. Mit einer gewissen Sicherheit hierin trat er in das Atelier eines Malers ein. Hier kam es nächst den bekannten maltechnischen Vorbereitungen zum Zeichnen nach Gipsmodellen und anatomischen Figuren.<sup>285</sup> Eine Illustration hierzu gibt ein Bild von Michael Sweerts im Rijksmuseum zu Amsterdam, das einen Atelierraum darstellt. Zwei Knaben zeichnen hier nach einer anatomischen Figur, ein dritter weiter vorgeschrittener malt nach dem nackten männlichen Modell, während ein „knecht“ rote Farbe reibt.

Die nächste Stufe war das Zeichnen nach dem nackten Modell.

Hierfür besitzen wir einen prächtigen Beleg in einem weiteren Bild von Sweerts, das sich in Harlem befindet (siehe Abbildung).<sup>286</sup> Wir bekommen hier Einblick in eine richtige Zeichenschule. Um einen Tisch herum, auf dem ein nacktes männliches Modell steht, sitzt ungefähr ein Dutzend Knaben im Alter von 10—15 Jahren und zeichnet mit dem Brett auf den Knien.

Es folgt das Studium der Gewänder.<sup>287</sup>

Dann kommt das Malen. Zuerst nach Vorlagen. Der Schüler bekommt Bilder seines Meisters oder solche anderer zu kopieren.<sup>288</sup> Van Gool erzählt I. 359: „Ich habe Matheus Terwesten oft sagen hören, dass Doudyns in seiner Lehrzeit Bauern von Ostade in Halbfigur gemalt hat, die dieser seine Schüler kopieren liess. Kaum waren diese Kopien fertig, so liefen sie damit zu einem gewissen Simons, der in der Nähe eine Bücherbude hatte, und diese Bildchen gerne für 6 fl. das Stück kaufte. Diejenigen, die etwas behend mit dem Pinsel umzugehen wussten, brachten im Laufe der Woche davon wohl zwei zustande.“

Die folgenden Stufen waren das Malen nach leblosen und endlich nach lebenden Modellen im Atelier und in der Natur. Die Perspektive wurde im 16. Jahrhundert in Holland beinahe ausschliesslich aus „*A. Düreri quattuor suarum Institutionum Geometricarum libri*“ studiert, später gab es allerlei Leitfäden, die es den Malern immer bequemer machten und so die Entwicklung eigener Anschauung durch eigene Versuche hinderten.<sup>289</sup> Je mehr die Kunst in Verfall geriet, desto mehr blühte die Theorie, desto mehr Bücher über Kunst wurden gedruckt.



MICHAEL SWEERTS

Museum, Harlem



Die Lehrzeit gipfelte in der Darstellung derselben Vorwürfe, die der Meister unter Händen hatte. Bekannt ist das Beispiel Rembrandts, der alle seine Schüler, unter denen wir uns technisch ausgebildete Leute vorzustellen haben, die „Segnung Jakobs“, an der er arbeitete, nach seinen Modellen malen liess. Auch Gerrit Dou liess seine Schüler malen, was und wie er malte.<sup>289</sup> Dabei konnte etwas gelernt werden, dadurch wurden Vorzüge und Schwächen sofort erkennbar und die Korrektur erleichtert.

Von hier bis zu einer Mitarbeiterschaft, wie wir sie im Atelier von Rubens sehen, ist kein grosser Schritt mehr. Rubens hatte unter seinem Heer von Schülern einen Stab von Mitarbeitern erster Ordnung. Eine Schilderung des dänischen Arztes Sperling zeigt sie uns bei der Arbeit: „Wir sahen dort (im Hause des Rubens) auch einen grossen Saal, der keine Fenster hatte, sondern sein Licht durch eine grosse Öffnung mitten in der Decke erhielt. Da sassen viele junge Maler, die alle an verschiedenen Stücken malten, welche mit Kreide von Herrn Rubens vorgezeichnet worden waren und auf denen er hier und da einen Farbfleck angebracht hatte. Diese Bilder mussten sie ganz in Farbe ausführen, bis zuletzt Rubens selbst das Ganze durch Striche und Farben zur Vollendung brachte.“<sup>278</sup> Auch liess er sie nach kleinen Skizzen Bilder ausführen — von keinem Maler sind so viel Farbenskizzen bekannt wie von Rubens — an die er schliesslich die letzte Hand legte; er liess sich von ihnen ferner in seine eigenen Arbeiten Landschaften, Tiere und dergleichen hineinmalen oder setzte in ihre Bilder Figuren; er liess endlich Bilder, an denen



er mit besonderer Freude gearbeitet hatte, oder von denen eine Wiederholung begehrt wurde, von ihnen kopieren und übergeng sie zuletzt noch mit dem Pinsel.<sup>290</sup>

So arbeitete er für den „*pot au feu*“ und schaffte sich zugleich Zeit für jene kraftstrotzenden Arbeiten, deren wunderbares Leben uns immer noch gefangen nimmt. An diese Bilder, die er zur Befriedigung seines künstlerischen Bedürfnisses malte, liess er keine fremde Hand, ja er scheint sie mit einer gewissen Eifersucht gehütet zu haben.<sup>291</sup>

Hier ist der Ort, näher auf die sehr verbreitete Gewohnheit, sich von fremder Hand Staffagen, Landschaften und Accessoires in die Bilder hineinmalen zu lassen, einzugehen.

Der alte Werkstättenbetrieb brachte es mit sich, dass der Schüler oder Geselle auf den Bildern des viel beschäftigten Meisters nicht selten alles Nebensächliche der Vorzeichnung folgend ausführen musste, — zunächst alles, was *en grisaille* gemalt wurde, wie Ornamente, architektonische Einfassungen, ja wohl auch die Figuren auf den Aussenseiten von Altarwerken, dann die Gewänder in ihren natürlichen Farben, endlich das einfachere Beiwerk. Bei grösseren Aufträgen dürfte dies die Regel gewesen sein. Die Malerei galt im Mittelalter und noch ein gutes Stück in die Neuzeit hinein als Handwerk, ob sie nun Holz- und Steinfiguren mit Farbe überzog, Banner malte, oder Altartafeln anfertigte. Ebenso wenig wie der Bildschnitzer den rohen runden oder vierkantigen Holzblock gleich selbst in Angriff nahm, oder sich gegen Ende der Arbeit mit den hundert gebrochenen Gewand-

falteten seiner Figuren abquälte, wenn er Helfer hatte, die seine Zeichnung verstanden, ebensowenig präparierte der Maler seine Tafel oder malte all das Beiwerk fertig, das mehr Geduld und Übung als Kunst erforderte.

Lehrreich in dieser Hinsicht ist ein Prozess, der 1519/20 in Brügge wegen Kontraktbruchs geführt wurde.<sup>292</sup> Angeklagt war der Maler Albert Cornelis. Als Kläger traten die Vorsteher der „*Sinte Franssois-Gilde*“ auf, für die er ein Altarbild hatte malen sollen. Nach ihrer Aussage hatte sich Albert Cornelis am 19. November 1517 verpflichtet, alle Fleischteile und Hauptpartien des Bildes eigenhändig, gut und kunstvoll auszuführen. Der Maler, der beschuldigt wurde, die Arbeit einem andern übertragen und die Lieferungsfrist nicht innegehalten zu haben, machte geltend, dass er lediglich dazu verpflichtet gewesen sei „die Gesichter, wozu die meiste Kunst gehört“ zu malen, was auch geschehen sei, und dass nur die mangelhafte Vorschuss-Ratenzahlung eine rechtzeitige Lieferung verhindert habe. Das Urteil gab dem Maler im wesentlichen recht.

Nach einem Vermerk in den Rechnungen der „Freiheit Brügge“ von 1462/63<sup>293</sup> erhielten die Maler Christian van den Brande und Jan Raes 48 bzw. 72 *livres parisis*<sup>293</sup> für eine Altartafel, die sie für die Kapelle des Rathauses der Freiheit gemalt hatten. Von Jan Raes, dem besser bezahlten, stammte demnach der Entwurf und die Ausführung der Hauptteile. Es wird freilich nicht klar, ob Christian nur vollendete, was Jan vorgezeichnet hatte, oder ob er etwas Selbständiges, wie die Grisailen der Altarflügel, daran gemalt hat. Jedenfalls haben wir es hier aber nicht mit einem Gesellen-

verhältnis zu tun; denn sonst hätte Jan nur ein Trinkgeld bekommen.

Am 13. November 1585 erhielten die Maler Raphaël van Coxcie und Hans de Vries (der auch häufig mit Michael van Coxcie zusammen gearbeitet hatte) den Auftrag für die Kathedrale von Antwerpen ein Altarbild zu malen. De Vries hatte den architektonisch-dekorativen Teil des Mittelbildes herzustellen und bekam dafür 100 Gulden, d. h. im Verhältnis genau soviel wie Coxcie, der für das ganze fünfteilige Werk 500 Gulden erhielt.<sup>376</sup>

Zur Frage der Zusammenarbeit Huberts — *major quo nemo repertus* — und Jans van Eyck möchte ich die Vermutung aussprechen, dass Jan durch die Mitarbeit an den Werken seines Bruders oder durch Bilder, die er ganz eigenhändig in dessen Werkstatt ausführte, sehr viel zum Ruhme Huberts beigetragen habe. Der Zeitgebrauch, demzufolge der Sohn in der Regel das Handwerk des Vaters erlernte, und das Gildenrecht schoben den älteren Bruder Hubert, der vermutlich das Metier seines Vaters fortsetzte, naturgemäss in den Vordergrund. Mit ihm wurden die Verträge abgeschlossen, und er musste, so lange sein Bruder nicht ganz selbständig war, als Verfertiger auch der Bilder gelten, die ganz von Jans Hand herrührten. Dieser aber wurde vielleicht erst durch die Zunftfreiheit, die Hubert und er 1421 von der Genter Lukasgilde geschenkt erhielten, ganz selbständig.

Hierher gehört auch, was van Mander in der Biographie des Pieter Vlerick von den Mechelner Leimfarbenmalern sagt: „Sie hatten dort die Gewohnheit, dass ihre Leinwände durch viele Hände mussten, in dem der

eine die Köpfe und Hände, der andere die Kleidung oder Landschaft machte; so wurde Pieter angestellt architektonisches Beiwerk zu malen, das zur Aufnahme von Inschriften bestimmt war.“<sup>294</sup>

Die handwerkliche Arbeitsteilung, das Fertigmachen nach gegebener Vorzeichnung und das Malen von Accessoires durch Gehilfen ist bei umfangreichen Kompositionen lange Zeit in Übung geblieben, namentlich wenn es galt, Wiederholungen zu malen, die oft, wie wir bei Rubens gesehen haben, ganz von der Hand eines Schülers und nur vom Meister retuschiert sind.<sup>295</sup> Je grösser ein Atelier war, und je mehr im Sinne der Gilde schon fertige Meister dort sich zu vervollkommen suchten, desto mehr Zwitterware wird dort produziert worden sein. Unter solchen Umständen ist es leicht zu verstehen, dass es dem modernen Forscher so schwer wird, das „*Oeuvre*“ gewisser Künstler abzugrenzen. Ich erinnere z. B. an Gerard David, dem man erst seit kurzer Zeit mehr und mehr beikommt. „Er scheint gegen Ende seiner Laufbahn, gewiss von Aufträgen überhäuft, eine ausgedehnte Atelierproduktion geleitet zu haben, was die Schwierigkeit, sein Werk abzugrenzen, erklärt.“<sup>296</sup>

Am deutlichsten tritt die handwerkliche Arbeitsteilung in Erscheinung bei vielbeschäftigten Porträtmalern: Diese liessen vielfach Gewänder und anderes Beiwerk durch Schüler oder um Tagelohn arbeitende Maler fertigmachen. Van Mander berichtet, dass Joachim Bueckelaer bei Antonio Moro und anderen für einen Gulden pro Tag Gewänder malte.<sup>297</sup>

An den Porträts von Michel Jansz Mierevelt arbeiteten seine Söhne Pieter und Jan, sein Enkel Jacobus

Delff und Willem und Hendrick van Vliet. Bei diesem mit Aufträgen überhäuften Maler wurden gewisse Porträts, wie die der Oranierfürsten oder berühmter Gelehrter durch seine Schüler sogar fabrikmässig gemalt. Da er unter diese minderwertige Ware seinen Namen setzte, ist anzunehmen, dass er die fertigen Stücke mit dem Pinsel überging. Dass er seine Signatur selbst nur als Fabrikmarke betrachtete, geht daraus hervor, dass manche seiner Arbeiten den Vermerk tragen: „*door mij zelven geschilderd*“ — von mir selbst gemalt.<sup>298</sup>

Von Gerard Uilenburg war oben schon die Rede.<sup>299</sup>

Jan Vollevens († 1728) malte als Lehrling Hintergründe und Gewänder zu den Bildnissen seines Meisters Jan de Baen.<sup>300</sup> Interessant ist auch, was Houbraken in der Biographie des Godfried Kneller sagt: „Doch der Wert seiner Porträts ist ein verschiedener. Dies kommt aber daher, weil er zuweilen bessere Maler als sonst in seinen Diensten hatte, und die einen mehr, die andern minder seine Manier nachzuahmen wissen; denn es ist eine allgemeine Regel in England, dass von dem Meister nur Gesicht und Hände, die Kleider und das Beiwerk aber von andern gemalt werden. In Holland dürfte dies wohl ebensowenig für echte Münze gelten, wie wenn man verschiedene Porträts in ein und dasselbe Kostüm stecken würde.“<sup>301</sup> Aus diesem letzten Satz erfahren wir, dass diese Art Arbeitsteilung in Holland jedenfalls nicht oder wenigstens nicht mehr üblich war, — obgleich das eben angeführte Beispiel von Vollevens dagegen spricht.

Auch die landschaftlichen Hintergründe von fremder Hand in Figurenbildern sind zunächst nichts anderes als



Accessoires, bestimmt als Folie zu dienen. Bezeichnend hierfür ist, was van Mander über Cornelis Molenaer sagt:<sup>302</sup> „Molenaer war sehr flink mit dem Pinsel und malte nach Art der Leimfarbenmaler ohne Malstock. In einem Tage konnte er einem andern eine Landschaft in sein Bild malen, wofür er dann einen Taler bekam. Für einen gewöhnlichen kleinen Hintergrund erhielt er zuweilen 7 Stüber“ (= 1,40 Mark). Viele Antwerpener Maler haben sich seiner bedient, unter andern Mostaert, Gillis Congnet und Tobias van Haecht.<sup>302</sup> Die Landschaften, welche Hendrik van Cleve in die Bilder seines Bruders Marten und seines Meisters Frans Floris malte,<sup>303</sup> dürften in dieselbe Kategorie gehören. Sandrart tadelt ein solches Verfahren: „Die hintersten Teile des Horizonts“, sagt er, „soll ein Maler nicht durch andere malen lassen, wie die meisten Italiener tun, welche gänzlich nur ihrer eigenen Meinung folgen, und also gewöhnlich, wie man zu sagen pflegt, zwei Köche die Suppe versalzen.“<sup>304</sup>

In der Tat scheint die Verwendung fremder Hilfe bei der Herstellung von landschaftlichen Hintergründen zu Figurenbildern in Italien — zu Beginn des 16. Jahrhunderts — aufgekommen zu sein. Die grössten Figurenmaler, sagt Baldinucci, gebrauchten vlämische Künstler zur Ausführung ihrer Landschaftshintergründe,<sup>305</sup> und van Mander bestätigt dies.<sup>306</sup>

Doch wenn ein Künstler wie Joos van Cleve, den manche mit dem „Meister des Marientodes“ identifizieren, einen Landschaftler wie Patinir zum Mitarbeiter nimmt,<sup>307</sup> darf man glauben, dass wohlabgewogene und ineinandergestimmte Kunstwerke das Resultat waren.



Ein Maler, der zwar über eine gute Technik und Farbengebung, aber über eine geringe Erfindungsgabe verfügte, ein Landschafter, der mit dem Figurenzeichner nicht zurecht kam, mögen sich häufig veranlasst gesehen haben, die Hilfe geschickter Kompositeure und Figurenmaler in Anspruch zu nehmen. Wir erfahren aus van Mander,<sup>307</sup> dass der Historienmaler Marcus Willems zu Mecheln, ein Coxieschüler, sehr hilfsbereit war und viel für andere Maler zeichnete. Hierher gehören auch die folgenden auf Joachim Patinir bezüglichen Stellen aus Dürers Tagebuch der niederländischen Reise: „Ich habe Meister Joachim mit dem Stift porträtiert und ihm auch sonst noch ein Angesicht mit dem Stift gemacht,“ und: „Dem Meister Joachim habe ich 4 kleine St. Christophe auf grauem Papier aufgehöht.“<sup>308</sup>

Je mehr sich im Verlaufe der Entwicklung die Spezialitätenmalerei ausbildet, desto klarer wird im Fall der Arbeitsteilung der Anteil der verschiedenen Hände; denn es handelt sich dann immer weniger um das handwerkliche Fertigmachen nach gegebener Vorzeichnung oder um Hintergrundskulissen, sondern um das Bestreben sich unter Wahrung der persönlichen Eigenart in die Bildstimmung des anderen hineinzufinden, sie zu stützen und zu vertiefen.

Es bildet sich bei den Landschaftern die Gewohnheit aus, sich die figürliche Staffage von Figuren- und Tiermalern in die Bilder setzen zu lassen; die Architekturmaler tun dasselbe; die Figurenmaler bedienen sich umgekehrt der Landschafter, Stilleben- und Blumenmaler — teils um Zeit zu ersparen, teils weil sie

glauben, ihre Werke durch Heranziehung von Spezialtalenten zu vervollkommen,<sup>309</sup> teils eben, weil sie sich zu sehr spezialisiert haben, teils aber auch, weil das Publikum diese Bilder besser bezahlt. Dies gilt für die südlichen wie für die nördlichen Niederlande, nur mit dem Unterschied, dass man in Holland nicht die unkünstlerischen Kindereien der Antwerpener Maler, von denen wir gleich hören werden, mitmachte.

Die grössten Meister bedienen sich dieser Bequemlichkeit, wie wir an Rubens gesehen haben, der die Hilfe von Jan Breughel d. Ä. und d. J., Snyders, Jan Wildens, P. Neefs, Lucas van Uden, Daniel Seghers und anderen in Anspruch nimmt und ihnen die seine leiht.

Um einzelne Künstler riss man sich. Am 10. April 1660 erklärten Jan Breughel d. J., Erasmus Quellinus und Jan Peters, dass sie bereit seien, an Jan Fijt 18 fl. (72 Mark) für jeden Tag zu bezahlen, an dem er für sie malen würde.<sup>310</sup> Das ist viel Geld für damalige Begriffe und auch für heutige nicht wenig.

Ich habe mehr als 350 Paare solcher gemeinschaftlich arbeitenden Maler gefunden, gewiss eine stattliche Anzahl, und es werden ihrer noch viel mehr gewesen sein.

Man versteht es allenfalls, wenn ein Landschaftler sich die figürliche Staffage von einem Figurenmaler ausführen lässt oder umgekehrt; seltsam berührt es aber, wenn man eine Landschaft findet, in deren Ausführung sich zwei Landschaftler geteilt haben, oder deren Staffage zwei Figurenmaler besorgt haben. Im Nachlasse des Malers Jeremias Wildens, des Sohnes von Jan

Wildens, fand sich 1653 eine Landschaft von Joos de Momper und Jan Wildens. Ein anderes Mal finden wir ein grosses Bild: „Die Predigt auf dem See“ mit Landschaft von Tobias van Haecht und Joos de Momper und Figuren von Ambrosius Francken; oder einen „Turmbau zu Babel“ mit Landschaft von Joos de Momper und Figuren von Juliaen Teniers und Claes van Cleve.<sup>311</sup>

Diese Gepflogenheit führte, wie gesagt, in Antwerpen zu Entartungen. Ein halbes Dutzend und mehr Maler teilten sich öfter in die Arbeit an einem einzigen Bilde, und man war stolz auf das Resultat. Im Jahre 1618 kaufte der Magistrat von Antwerpen für die grosse Summe von 2200 fl. von Sammetbreughel zwei Bilder mit der Darstellung der fünf Sinne. An diesen zu einem Geschenk für das Erzherzogpaar Albert und Isabella bestimmten Stücken hatten die zwölf vornehmsten Meister der Stadt gearbeitet.<sup>312</sup>

Der humorvolle Campo Weyerman kritisiert ein solches Verfahren. Nachdem er erwähnt hat, dass J. B. Weenix etwas Wild und einige tote Vögel auf eine „Berufung Matthaei“ von N. Berghem malte, fährt er fort: „Die Antwerpener Maler verhalten sich darin ganz anders, denn ich erinnere mich, als ich bei S. Hardimê zu Antwerpen malen lernte, Bilder gesehen zu haben, auf denen die Figuren von Eyckens, die Früchte von Gillemans, die Blumen von G. P. Verbruggen, die steinernen Vasen von Balliuw, Landschaft und Gewächse von Rysbregts gemalt waren. Doch ich führe diese Beispiele nicht an, um zu loben; denn auf solch einem Bilde ist durchweg so viel Harmonie als in einem

Konzert von *Duyvelshoeks*-Musikanten,<sup>313</sup> weil jeder Maler auf seine Hand die Hauptrolle auf der Gipsbühne des Bildes zu spielen trachtet.“

Hierher gehören auch solche Spielereien wie No. 238 der Sammlung des *Mauritshuis* im Haag „Das Innere einer Bildergalerie“. Figuren und Beiwerk von Gonzales Coques, die Architektur von Wilhelm Schubert von Ehrenberg und die 42 Gemälde an den Wänden, worunter Kopien nach Tizian, Velazquez und van Dijck, von nicht weniger als 20 Malern Antwerpens.<sup>314</sup>

Neben der handwerklichen Arbeitsteilung und freiwilligen Mitarbeiterschaft verdient noch eine andere aus dem Werkstättenbetrieb hervorgewachsene Erscheinung beachtet zu werden, umsomehr als auch sie im vollsten Gegensatz zu unseren modernen Anschauungen steht. Es ist die unfreiwillige Mitarbeiterschaft, d. h. die mehr oder minder offene Entlehnung von Partien aus Werken anderer. Alle Jahrhunderte niederländischer Malerei bieten Beispiele dafür in Fülle. Ich rede nicht von Anregungen, wie sie z. B. Rogier van der Weyden durch Jan van Eycks „Madonna des Kanzlers Rollin“ im Louvre, empfangt und in seinem Frühwerk „Lukas die Madonna zeichnend“ zum Ausdruck brachte. Dergleichen lässt man gerne gelten. Es ist die Übertragung ganzer Figuren und Gruppen, ganzer Kompositionsschemen, das Abschreiben ganzer Bilder mit grösseren und geringeren Veränderungen, das malerischen Freibeutertum, auf das ich kurz eingehen will.

Ein bekanntes Beispiel für eine häufig entliehene Figur ist die im Schmerz zusammenbrechende Magdalena

auf Rogier van der Weydens Kreuzabnahme in Madrid. Wir begegnen ihr in Bildern ganz temperamentloser Maler, die ihre übrige Komposition mit dieser Formel für den tiefsten Schmerz nicht in Einklang zu bringen vermögen. Der Meister von Flémalle (Jaques Daret) ist häufig geplündert worden. In der Erlöserkirche zu Brügge befindet sich ein grundlos dem G. v. d. Meire zugeschriebener Kalvarienberg, in dem mehrere Figuren einer Kreuzabnahme<sup>315</sup> jenes Meisters entnommen sind. In den Museen zu Berlin und Prag befindet sich je ein „Tod der Maria“ kopiert nach dem Meister von Flémalle mit Köpfen, die dem Hugo van der Goes entlehnt sind.<sup>316</sup>

Meist sind es — wenigstens im 15. und 16. Jahrhundert — unbekannte Maler, welche die Werke Grösserer als bequemen Formenschatz betrachten, doch auch Meister wie Quentin Matsijs haben es nicht verschmäht von anderen zu nehmen. Beweis dafür ist eine Madonna mit Kind von Matsijs in der Sammlung Raczynsky in Berlin. Hier ist die Figurengruppe aus dem Bilde des Lionardo „Die hl. Anna selbdritt“ im Louvre übernommen, mit dem Unterschied, dass die Anna fortgelassen ist und Typen und Drapierung der Gewänder in den Stil Quentins übersetzt sind.<sup>316</sup>

Joachim Patinir scheint für die Staffage seiner Landschaften hier und da Anleihen bei anderen Meistern gemacht zu haben. Auf seiner „Ruhe auf der Flucht“ in Berlin geht z. B. die Figurengruppe auf ein Bild des Meisters von Flémalle in der Ermitage zu Petersburg zurück.<sup>316</sup>

Im 17. Jahrhundert sehen wir Rubens Arbeiten von Raffael, Dominichino, Mantegna, Caravaggio



benutzen, sehen seinen Schüler van Dyck das Abendmahl des Lionardo in die vlämische Sprache übersetzen. Doch erlaubt der Reichtum eines Rubens die Annahme, dass er sich mit jenen Meistern nur auseinandersetzen, nicht aber sich mit fremden Federn schmücken wollte.

Hendrik Herregouts malte 1685 ein riesiges „Jüngstes Gericht“ für die St. Annakirche in Brügge und reproduzierte darin unter den Verdammten die Frau mit dem Spiegel aus dem „Jüngsten Gericht“ von Raphaël van Coxcie und lehnte sich auch in der Komposition stark an ihn an.<sup>377</sup>

Eine bedeutende Verbreitung hatte die Verwendung niederländischer, deutscher, italienischer, französischer Kunstdrucke. Stiche der Martin Schongauer<sup>317</sup> und Lukas van Leyden sind oft genug, zum Teil und ganz, übernommen und in Farbe übersetzt worden. Mit jenen des Lukas scheint sich mit Vorliebe Hendrick Goltzius beschäftigt zu haben, von dessen Nachahmertalent van Mander ausführlich spricht.<sup>318</sup>

Rembrandt bediente sich in seinem „Tobias, vom Engel verlassen“ im Louvre eines Holschnittes von Maerten van Heemskerck. Der schöne Stich von Cornelis Visscher „Die Kuchenbäckerin“ ist unzählige-mal, bis zu Lebensgrösse, nachgemalt worden, desgleichen Kreuzigung und Kreuzabnahme von Rembrandt.<sup>319</sup> David Teniers d. J. malte nach Jacques Callots Stich „Der Jahrmarkt vor *Santa Maria dell' Impruneta*“ das bekannte grosse Bild in München,<sup>320</sup> und er war nicht der Einzige, der ihn ausschlachtete.

Hierher gehört auch folgendes: Gonzales Coques aus Antwerpen soll für den Prinzen von Oranien,



der ihn als Porträtmaler schätzt, die Geschichte der Psyche in zehn Bildern malen; seine Fähigkeiten reichen dazu nicht aus, er wendet sich daher an Abraham van Diepenbeeck, der sich auf seine Erfindungsgabe viel zugute tut. Dieser macht die Entwürfe, Coques führt sie aus. Die Bilder werden im Haag ausgestellt, aber der Dichter und Kunstkennner Konstantijn Huyghens beweist an der Hand von Stichen nach Raffael, dass die ganze Komposition gestohlen ist.<sup>321</sup>

Auf Schritt und Tritt begegnen wir in den Künstlerbiographien Hinweisen auf die Verwendung von Stichen. Von Govert Flinck sagt Weyerman:<sup>322</sup> „Er besass eine schöne Sammlung von Papierkunst, Zeichnungen sowohl wie Stiche, und er verstand nicht allein viel davon, sondern wusste sich ihrer auch kunstvoll bei der Anordnung seiner Historienbilder und anderen Malereien zu bedienen.“ Ary van der Kabel bediente sich nach Houbraken<sup>323</sup> der Bequemlichkeit halber oft der Kupferstiche des Tempesta, insbesondere für jene Bilder, die ins Ausland geschickt wurden, da er viele seiner Arbeiten nach Indien sandte. Von einem Bilde des Arnold Verbuys „Christus mit dem Rohr in der Hand zwischen zwei Juden“ sagt Weyerman:<sup>322</sup> „Es war ein Jammer, dass es nach einem Stich des van Dyck kopiert war, den alle halbwüchsigen Jungen kennen, die kaum 5—6 Wochen zeichnen gelernt haben.“ Dieser Verbuys kopierte Einzelheiten aus Stichen des G. de Lairese, A. v. Dyck und Annibale Caracci. Einen ähnlichen Tadel adressiert Weyerman an den Schlachtenmaler Arnold Rubbens, der die Stiche des G. P. Rugendas I. in Farben umsetzte.<sup>322</sup> Er ist jedoch nicht gegen den Gebrauch fremder

Gravuren und Zeichnungen, er wünscht nur, dass ihre Verwendung eine diskrete sei. Gerard de Lairese lässt ihre Verwendung nur als Mittel zur Korrektur unabhängig ausgeführter Entwürfe gelten, und um ihnen ganz Nebensächliches wie Gebäude, Fontänen, Vasen, Statuen, Ruinen und Ornamente zur Staffage zu entnehmen.<sup>324</sup> Wie selbstverständlich im übrigen dieser Gebrauch erschien, dafür zeugen sowohl folgende Worte van Gools:<sup>325</sup> „Heroman van der Myn hatte eine Eigentümlichkeit, die man bei wenig Malern findet. Er besass nämlich weder Stiche noch Zeichnungen von irgend einem Meister; alles, was er malte, war nach dem Leben oder durch lange Erfahrung aus dem Kopfe gemacht“ — als auch die Überschriften zweier Kapitel in den Lebensbeschreibungen von de Piles:<sup>326</sup> Kapitel III. „Dass es gut ist, sich der Studien anderer ohne irgend welche Bedenken zu bedienen“ und Kapitel XXVIII. „Vom Nutzen der Kupferdrucke und ihrer Verwendung.“

Es liegt auf der Hand, dass die geschilderten Verhältnisse, im Bunde mit einem sehr ausgedehnten Kopierbetrieb, förmlich zu Fälschungen aufforderten. Den Begriff der Fälschung kannte man im 15. Jahrhundert, wie ich glaube, nur im Sinne schlechter oder verfälschter Materialien. Wo in alten Gildeverordnungen von „falschem Werk“ gesprochen wird, handelt es sich um Stücke, die der Kontrolle der Gildevorsteher, die sehr scharf gewesen sein muss, entzogen wurden, weil sie sonst vernichtet worden wären. Da solche Machwerke natürlich billiger sein konnten als die ehrlichen Arbeiten, empfand man darin, ganz abgesehen von der Schädigung des Ansehens

der Gilde, eine schädliche Konkurrenz und fahndete nach den Urhebern, die meist aus Bönhasen — nicht in die Gilde aufgenommenen Individuen — bestehen mochten.

Es bestand in den ersten Jahrhunderten niederländischer Malerei kein geistiges Eigentum am Geschaffenen, auch nicht durch stille Übereinkunft. Nicht nur der Stoffkreis war beschränkt, sondern jeder religiöse Vorwurf war mehr oder minder abhängig von dem, was Kirchenväter, Scholastiker, Päpste und Konzilien an Erklärendem und Verdunkelndem hinzugetan hatten. Dies ging manchmal bis in die Einzelheiten der Komposition. Was an Neuerungen innerhalb dieses engen Rahmens auf Grund intensiveren Naturstudiums oder sonst wie gefunden wurde, war ein Schritt vorwärts wie jeder technische Fortschritt, und man betrachtete ihn als Allgemeingut, — dafür sorgten schon die Schüler des Neuerers selbst. Das Publikum kam daher auch nicht auf den Gedanken, etwas Aussergewöhnliches, Individuelles zu verlangen, — es bestellte innerhalb des ihm wohlbekannten Rahmens Bilder, die eine möglichst tüchtige, d. h. in allen Einzelheiten mit peinlicher Sorgfalt ausgeführte Leistung repräsentieren mussten. Aber der Besteller verlangte die Darstellung häufig nicht nur so, wie sie, sagen wir in den Schriften des Dionysius Areopagita sich fixiert fand, sondern er fügte hinzu: das Bild soll dem und dem gleichen, das da und da hängt, oder eben so viele und so schöne Figuren enthalten. Ein Vertrag, den der Maler Nabor Martin von Gent 1443/44 unterzeichnete, zeigt das deutlich. Er verpflichtete sich darin für die Kirche von Lede — zwischen Gent und Alost — ein Altarbild mit der Himmelfahrt Mariä für den Preis von 20 *livres*

*de gros* zu liefern. Diese Himmelfahrt sollte dem auf dem Altar der Marienkirche in St. Pierre stehenden Bilde gleichen. Derselbe Nabor Martin malte für die Marienkapelle in St. Martin d'Eckergehem eine Geburt Christi „nach der Art des Werkes, welches er in der Kapelle des grossen Fleischhauses (zu Gent) gemacht“. <sup>327</sup>

Man wollte eben von vornherein überzeugt sein, dass man etwas Gutes bekam, die volle Originalität war keineswegs wichtig. Man ging nicht von künstlerischen Gesichtspunkten aus und bezahlte vor allen Dingen noch keine Liebhaberpreise. Der beste Maler erhielt die meisten Bestellungen, seine Werke wurden aber ebenso wie die aller andern nach ihrem Umfang, der Zahl der Figuren, der Sorgfalt der Ausführung im einzelnen und der Verwendung mehr oder minder kostbarer Farbmaterialien bezahlt. Die oben erwähnte Himmelfahrt Mariä von Nabor Martin sollte nach ihrer Vollendung dem Urteil geschworener Zunftmitglieder unterworfen werden, welche zu entscheiden hatten, ob das Bild der im Vertrage genannten Summe gemäss sei, ob es einen grösseren oder geringeren Wert besitze. In dem einen Falle mussten die Kirchmeister von Lede den Mehrbetrag bezahlen, im anderen hatte Nabor sich mit der geringeren Summe zu begnügen.

Bei solchen Verhältnissen bleibt nicht viel Raum für Fälschungen im heutigen Sinne; es gibt ja noch keine Spekulation und keine Echtheitsfrage, und — mit wenigen Ausnahmen — werden die Bilder gar nicht signiert, <sup>328</sup> ausser durch schlechte Materialien wird also niemand betrogen. Der Fälscher ist die Geissel des Sammlers, und der Sammler, das heisst ein Mann, der mit

Rücksicht auf Kunstwert, Seltenheit, historisches oder antiquarisches Interesse bestimmte Gegenstände durch Ankauf oder Tausch in seinem Besitz vereinigt, ihnen also, weil sie Eigentümlichkeiten haben, die sie für ihn über die ganze Gattung erheben, den Vorzug vor anderen gibt — dieser Sammler ist damals noch kein auf den Kunstmarkt einflussübender Faktor. Er wird es aber im Laufe des 16. Jahrhunderts, und da tauchen denn auch in der niederländischen Kunstmetropole Antwerpen die Fälscher auf. Dass aber, unterstützt durch die Ähnlichkeit vieler Werkstattprodukte, öfter jemand sein Werk unter dem Namen eines anderen — früheren Meisters oder Mitgehilfen — auf den Markt gebracht hatte oder es geschehen liess, geht aus Artikel XXXI der *Keuren* der Lukasgilde zu Brügge von 1444 (1441) hervor. Sein Sinn scheint mir zu sein: Wer sein Werk unter dem Namen eines andern gehen lässt, verfällt in eine Geldstrafe von *10 livres parisis*, es sei denn, er könne beschwören, dass er nicht darum wüsste.<sup>329</sup> Hier handelt es sich um Betrug, aber nicht um Fälschung. Letztere fängt, wie gesagt, im 16. Jahrhundert an den Kunstmarkt unsicher zu machen.

Nach Guicciardini<sup>330</sup> lebten um 1560 zu Antwerpen zirka 300 Meister, die sich mit Malerei, Kupferstich und Holzschnitt beschäftigten. Diese Zahl gewinnt an Bedeutung, wenn man erfährt, dass die Stadt nur 169 Bäcker und 78 Fleischer zählte. Die Konkurrenz musste demnach gross sein und die Möglichkeit das Beste auszuwählen für den Sammler leicht. Sehr viele Maler unter jenen Künstlern waren noch dem Italianismus verfallen



und arbeiteten talentlos nach der einmal angenommenen Schablone weiter. Wer ihre Bilder auf der oberen Galerie der Börse neben jenen der national gebliebenen Künstler und der wenigen angerömerten, die noch etwas von ihrer Individualität zum Ausdruck bringen konnten, sah, wird sich nicht lange dabei aufgehalten haben.

Die meisten von ihnen hatten so die Werkstatt voll Bilder und keinen Verdienst. Da warfen sich einige darauf, die Bilder ihrer glücklicheren, d. h. von den Kunstfreunden und Sammlern bevorzugten Genossen und wohl hauptsächlich der beliebten Meister der Generation des Quentin Matsijs zu imitieren und diese Fälschungen in den Handel zu schmuggeln. „Dieses Geschäft wurde schliesslich in solchem Umfange betrieben, dass die Lukasgilde sich genötigt sah, den Magistrat darauf aufmerksam zu machen, welch schändlicher Betrug im Verkauf von Kunstsachen geübt werde. Ein jeder spielte nur Kaufmann und Schacherer in Bildern, und viele Herren und Bürger wurden dadurch betrogen, indem sie Gemälde als Werke berühmter und geachteter Meister kauften, die doch nur nach einigen Originalen kopiert waren.“<sup>331</sup> Daraufhin verordnete der Magistrat am 3. Oktober 1575, dass es bei Strafe von drei brabantischen Pfunden verboten sei, „Verkaufsniederlagen von Malereien zu halten, seien sie nun auf Leinwand oder auf anderem Material“, wenn man nicht der Lukasgilde als Mitglied angehöre. Ebenso wenig sei es Aussenstehenden erlaubt, Bilder für andere zu bestellen, heimlich Tauschgeschäfte damit zu machen, sie zu verkaufen oder zu verauktionieren, es sei denn, dass man die Stadt ganz verlasse oder bei Todesfällen.<sup>331</sup>



Ja, im 16. Jahrhundert fälschte man teils ganze Bilder, teils machte man grosse Meister für kleine Leistungen verantwortlich, indem man ihre Signatur nachmachte, oder, wenn man diese nicht kannte, ihren Namen, der ins vergangene Jahrhundert gehörte, in der Schrift des 16. auf die Tafeln setzte und durch eine bestimmte Jahreszahl aus einer willkürlichen Namengebung eine Fälschung machte.<sup>332</sup>

Viel gefälscht wurden im 16. Jahrhundert z. B. die Bilder des grossen Jeronimus Bosch, dessen Arbeiten im Ausland so begehrt waren. Auf der Primitiven-Ausstellung in Brügge 1902 waren zwei Bilder oberflächlicher Imitatoren von ihm, die in seiner bekannten aus abenteuerlich grossen gotischen Minuskeln bestehenden Signatur voll gezeichnet waren.<sup>333</sup>

Wie sehr auch lebende Künstler durch Fälschung ihrer Werke berührt werden konnten, geht aus der Biographie des Hans Bol bei van Mander<sup>334</sup> hervor. Hier heisst es u. a. Bol habe während seines Aufenthalts zu Antwerpen (1572—84) das Malen auf Leinwand ganz aufgegeben, weil er sah, dass man seine Arbeiten ankaupte, sie eifrig kopierte und die Kopien als Originale verhandelte, er habe sich darauf ganz auf miniaturartige Landschaften und Historienbildchen verlegt, die ihm keiner so leicht nachmachte.

Es nimmt nicht wunder, dass die nordische Metropole der Kunst auch die Metropole der Fälscher war und durch das ganze 17. Jahrhundert und vielleicht noch länger blieb. Weyerman erwähnt zu verschiedenen Malen die Antwerpener Fälscher. Einmal sagt er: „Auch sind Tausende von Bildern nach den Stichen von Rubens

gemalt und werden noch täglich gemalt von den Antwerpener Freitagmarktsmalern, einer Gesellschaft, die es los hat, dass sich bei ihr die Bilder vermehren wie Ferkelbrut, als welche unechten Bastardbilder dann den Herren Polen und Germanen als ebensoviele Originale von Rubens angeschmiert werden. Diese Schelmenstücke sind noch bei einer unendlichen Menge von Kunsthändlern oder besser Wiedertäufern in Übung, die nur dem Kinde einen Namen geben und ein faules und ehrloses Schlemmerleben auf die erdichteten Namen jener braven Meister hin führen.“<sup>335</sup>

Im Jahre 1632 erklärte der 26jährige Adriaen Brouwer auf Ansuchen von Daniel Deegbroot vor dem Notar, dass er ein gewisses Bild, einen „Bauern-tanz“, nur einmal gemalt habe, und dass sich dieses Bild im Besitze von Rubens befinde. Rubens bezeugt dies und erklärt, das Bild seit einem Jahr zu besitzen. Dasselbe sagte Brouwer von einem anderen Bild aus, das ihm von dem Kaufmann Jacomo de Cachiopin gezeigt wurde. „Ein Beweis,“ sagt van den Branden,<sup>336</sup> „dass man seine Bilder schon damals nachmachte, und dass die Händler schon damals falsche in die Kunstwelt einzuschmuggeln trachteten.“

Es ist klar, dass auch in Amsterdam und anderwärts viel gefälscht wurde, ich erinnere an die Affäre Ulenborch, deren ich im Kapitel über die Kunsthändler Erwähnung getan. Dort ist auch manches über den Kopierbetrieb zu finden, auf den ich jetzt kurz eingehen will.

Im 16. Jahrhundert wird, wie schon gesagt, die Kopie die wesentliche Basis des Malunterrichts. Die

italianisierenden Meister hatten diese Methode nach den Niederlanden verpflanzt. Sie hatten selbst in Italien die italienischen Vorbilder sorgfältig kopiert, um daraus zu lernen und brachten eine Menge dieser genauen Studien mit in die Heimat, „woraus sich die recht beträchtliche Anzahl angeblicher Italiener erklärt, die man ehemals in Belgien, vor allem in den vlämischen Provinzen, fand und noch heute findet“.<sup>337</sup> Die einheimischen Kopien des 15. Jahrhunderts waren mehr oder minder treue, meist bestellte Wiederholungen.<sup>337</sup> Aus dem Kopieren entwickelt sich häufig eine sklavische Nachahmung der Vorbilder, die dem betreffenden Maler sein ganzes Leben hindurch anhaften konnte, und dies umsomehr, je weniger er — niedergehalten durch seine materielle Lage — auf den Erfolg seiner selbständigen Arbeiten warten konnte. Es entsteht eine Malerei für den Markt, die sich ganz nach dem Geschmack und der Vorliebe des Publikums oder der Kunsthändler für den oder jenen Meister richtet. Wenn damit einerseits den Fälschern in die Hände gearbeitet wurde oder für den Kopisten daraus eine Verführung zum Fälschen erwuchs, muss andererseits hervorgehoben werden, dass der Bedarf an eingestandenen Kopien ein grosser war. Van Gool sagt z. B.: „Johan van Huchtenburg musste von seinen Schlachtenbildern viel kleine Kopien machen, von denen die besten bei dem Makler Johannes Staets zu Amsterdam zu sehen sind. Viele liess er durch andere malen und verkaufte sie, nachdem er sie retuschiert hatte, für viel Geld.“<sup>338</sup>

Abraham Vinck († 1619 zu Amsterdam) beschäftigte sich auch mit Kopieren von Bildern berühmter Meister seiner Zeit. Im Anschluss an diese Mitteilung

bemerkt N. de Roever: „Aus vielen Verkaufsziffern zog ich den Schluss, dass Originale oft nur das Doppelte von dem erzielten, was gute Kopien bringen konnten, und dass diese sehr schnell Käufer fanden.“<sup>339</sup> Namentlich galt dies von Kopien nach Italienern. Im Jahre 1630 wurde zu Amsterdam eine Kopie nach Caravaggio von Louys Vinçon für die verhältnismässig enorme Summe von 600 fl. verkauft.<sup>339</sup>

Interessant ist in bezug auf Kopien das Inventar des Malers Jeremias Wildens zu Antwerpen. Hier werden unter mehr als 500 Bildern aufgezählt ca. 50 Originale — meist Skizzen — von Rubens und 56 von van Dijck; ferner ca. 115 Kopien, worunter 44 nach Rubens, 12 nach van Dijck, 13 nach Bril, 25 nach Jan Wildens, und dreimal begegnet uns eine Versuchung des Antonius von Lukas van Leyden.<sup>340</sup>

Es kam häufig vor, dass Kunstfreunde Bilder ihrer eigenen Sammlungen kopieren liessen, bevor sie sich von ihnen trennten. Wenn die Originale ins Ausland wanderten oder der Verkauf vergessen war, galten die Kopien nachher leicht als echte Werke. Die Dresdener Holbeinmadonna ist doch offenbar auch nur als ein solcher Ersatz zu denken, den sich der weitgereiste kluge Michiel le Blon für das verkaufte Original malen liess. Aber noch häufiger handelten die Sammler mit Kopien nach den besten ihrer Bilder, sie machten es dann nach Art vieler Kunsthändler und setzten sich junge mittellose Maler hin, die für sie zu kopieren hatten. Ich werde später hierauf zurückkommen müssen. Nur eine Auslassung von Weyerman möge hier noch Platz finden. Er spricht von vier grossen Bildern des Antwerpener Tier- und Stilleben-

malers Pieter Boel, Darstellungen der vier Elemente, die er um 1700 im Hause eines Herrn Bloemaarts, Gold-  
lederfabrikanten zu Antwerpen gesehen und welche dieser von Lyssen in kleinerem Format kopieren liess. Dann fährt er fort: „Sollte mich jemand fragen, ob das ein feststehendes Gesetz bei den Brabantern sei, immer die besten Kunstwerke kopieren zu lassen, ehe sie sie gegen bar Geld verkaufen, würde ich ihm antworten: „Ja; denn die Kunsthändler zu Antwerpen und Brüssel haben ganze freiwillige Zuchthäuser voller junger Maler sitzen, die Tag und Nacht nichts anderes tun als kopieren und dies gemäss einem alten Paradoxon, dass eine Malerei, die Kopie ist, und ein Mädchen, das ein Kind hat, eher an den Mann kommen, als ein unverdorbenes Mädchen oder ein nicht verdoppeltes Bild“.<sup>341</sup>

Der Zusammenhang der Malerei mit dem Handwerk dokumentierte sich nicht nur in der Organisation des Werkstattbetriebes, sondern, wie schon mehrfach angedeutet, auch in dem Charakter der Arbeit selbst. Bis weit ins 15. Jahrhundert hinein befassten sich die Maler hauptsächlich mit dekorativen Arbeiten aller Art, — die Tafelbilder, weil noch weit weniger begehrt, beschäftigten nur ihre Mussestunden. Die burgundischen Hofmaler Johan Beaumez, Johan Malwel, Melchior Broederlam malten Altarbilder und Porträts, aber weit mehr noch verzierten sie Turnierzeug und besorgten dekorative Arbeiten. Das gleiche tat Robert Campin, der Lehrer Rogiers van der Weyden, und dieser selbst beschäftigte sich wie auch Jaques Daret und Hugo van der Goes ebenfalls viel mit industriellen Arbeiten.<sup>342</sup>



Aber auch in den späteren Jahrhunderten finden wir Reste dieser Werkstattübung den Ateliers der Maler anhaften. Noch nicht das Schlechteste waren die zahllosen gemalten Firmenschilder in den Strassen der niederländischen Städte. Ich erwähnte bereits das Firmenschild des Uhrmachers Joos Matsijs in Loewen, das um 1500 entstanden, vielleicht aus der Werkstatt des Quentin Matsijs hervorgegangen ist. Von Vincent Laurensz van der Vinne (1629—1702) sagt Weyerman: „Er war ein Künstler, der alles, was man von ihm verlangte, malte, und keinen Unterschied machte zwischen dem Ausmalen von Zimmern (mit grossen dekorativen in die Wände eingelassenen Bildern, in denen meist die Landschaft überwog), Plafonds, Kaminbildern, Supraporten und Ladenschildern. Da er auf reichlichen Gewinn bedacht war (und kein Künstlerstolz ihn hinderte), flossen ihm die Bestellungen auf Ladenschilder von allen Seiten zu. So kam es, dass die Stadt Haarlem sich damals ebenso ihrer sinnreichen Ladenschilder von Vincent van der Vinne rühmen konnte wie Antwerpen der Rubensschen Altarbilder“. Dieser Mann, den Job Berkheijden den „Raffael der Schildermaler“ nennt, war auch Dichter.<sup>343</sup>

Im *Rijksmuseum* zu Amsterdam (No. 1457) befindet sich das doppelseitig von Aelbert Cuyp bemalte kupferne Aushängeschild eines Weinhändlers.

Von Gerard de Lairese sagt Houbraken, dass er sich anfangs in Utrecht niederliess, wo ihn die Not zwang, öfter einen Ofenschirm oder ein Aushängeschild zu malen.<sup>344</sup>

Auch Sorbière<sup>347</sup> schreibt über „boutiques, dont  
Floerke.



*les enseignes sont quelque fois de fort bons tableaux*“ in Holland.

Auch Wagen<sup>345</sup> und Schlitten wurden namentlich gegen Ende des 17. und im 18. Jahrhundert, vielfach mit Malereien, — Landschaften,<sup>346</sup> Blumen u. dgl. geschmückt. Der Blumenmaler Nicolaes Laghteropus verlangte von einem Herrn im Haag dafür, dass er für ihn eine Kutsche „auf eine ausserordentliche und kunstvolle Weise“ gemalt hatte, 500 fl. (2000 Mark).<sup>348</sup>

Dazu kommen, abgesehen von den immobilien Dekorationstücken, zahlreiche Gegenstände des Bürgerhauses wie Klaviere,<sup>349</sup> Truhen, Uhren, Wappen, Fächer, Vexierbilder (Figuren von Knechten und Mägden, die man auf ausgesägte Bretter gemalt in Gärten und Vorsälen aufstellte), Delfter Kacheln,<sup>350</sup> Gläser für Zauberalaternen usw., Gelegenheitsarbeiten, die man selten von der Hand wies. Näheren Aufschluss darüber, was alles für Aufträge an einen Maler herantreten konnten, gibt das Rechnungsbuch von Aart Schouman (1710—1792), in dem sich seine Einnahmen von 1734—1753 gebucht finden.<sup>351</sup>

Dergleichen hielt sich in den nördlichen Niederlanden länger als in den südlichen; denn einmal ging der Holländer bei Ausschmückung seines Heims im allgemeinen weniger auf grosse Wirkungen als auf intimen Reiz aus, und dann sträubte sich vielleicht das Standesgefühl des holländischen Malers, namentlich wenn er keine Reisen gemacht hatte, weniger gegen solche Arbeit, weil er praktischer veranlagt und dem spanischen wie französischen Einfluss nicht so ausgesetzt war wie sein vlämischer Genosse. Es ging aber damit für ihn in dem Masse zu Ende, als das durch die erstaunlich entwickelte

Sammellust im Laufe des 17. Jahrhunderts hervorgerufene Dilettantentum<sup>352</sup> an Ausbreitung gewann, als an die Stelle der alten Malergilden Akademien und Vereinigungen von Künstlern und Kunstfreunden traten. Das hierdurch wachsende Standesbewusstsein des Malers erhielt gewissermassen seine Sanktion durch einen Erlass der Kaiserin Maria Theresia vom 20. März 1773, der, auf Anregung von Antwerpen aus, die Maler, Bildhauer, Stecher und Architekten von jedem Gildenzwang befreite und die Ausübung ihrer Künste mit dem Adelsstand vereinbar erklärte.<sup>353</sup>

Damit war aus der Werkstatt oder dem Malzimmer das moderne Atelier geworden.

## 8. Die Sammler. Preisverhältnisse.

Es liegt nicht in meiner Absicht, eine Geschichte der niederländischen Sammler zu geben, ich will nur die im Zusammenhang mit meinem Hauptthema — dem niederländischen Kunsthandel — wichtigste Seite dieser Erscheinung berühren.

Jener ausgedehnte Gelegenheits-Kunsthandel, den wir bei den unteren Klassen namentlich der holländischen Bevölkerung beobachten konnten, zeigt sich — entsprechend verfeinert — auch in den Kreisen der angesehenen Bürger. Diese, meist Kaufleute mit ansehnlichem Vermögen, sind gewöhnlich ebenso aufrichtige Kunstfreunde wie Geschäftsleute. Wenn man ihnen auch vielleicht selten feineres Kunstverständnis nachsagen kann, muss man doch hervorheben, dass sie meist einen nicht

weniger guten *flair* für die Konjunktur ihrer Kunstwerke wie für jene ihrer Waren haben. Sie benutzen ihre weitverzweigten Verbindungen, um bei Gelegenheit durch An- und Verkauf Veränderung in ihre Sammlungen zu bringen. Einem guten Angebot hält in den seltensten Fällen einer stand.

Sorbière, der als scharfer Beobachter gilt, schreibt über das, was er „*l'excessive curiosité pour les peintures*“ der Holländer der Glanzzeit, seiner Zeitgenossen, nennt: „Die Holländer treiben eine Art Handel damit; sie stecken nur darum viel Geld hinein, um noch mehr herauszuschlagen. Die guten Bilder machen einen Teil ihrer Erbschaften aus, und es gibt kaum solche, die nicht zu verkaufen oder zu vertauschen wären. Ich habe für 6000 frs. davon in dem Zimmer eines Buchhändlers gesehen, der nicht gewagt hätte, einen Wandteppich für 100 Taler dort hinzuhängen. Wenn sie mehr Malereien besitzen als reiche Kleinodien, oder wenn sie sie höher schätzen als Edelsteine und Kostbarkeiten, so kommt das allein daher, dass die schönen Bilder den Blick mehr erfreuen und mehr dekorieren.“<sup>354</sup>

Da sind zunächst einige Amsterdamer Kaufleute, die Erwähnung verdienen: Jakob Rauwaert; Marten Kretzer, dem wir schon als Taxator begegnet sind, und Harmen Becker. Jakob Engbrechtsz Rauwaert ist wohl der hervorragendste Sammler, dessen bei van Mander gedacht wird. Wahrscheinlich in den zwanziger Jahren des Jahrhunderts geboren, starb er Anfang 1597, also sieben Jahre vor Erscheinen des Malerbuches. Er entstammte einer angesehenen Amster-

damer Familie und beschäftigte sich in seiner Jugend unter Leitung Maertens van Heemskerck mit der Malerei. Er half diesem bei der Ausführung untergeordneter Partien seiner Bilder und hat z. B. zum Teil das Gewand des Erzengels Gabriel in der Verkündigungsszene des Altarbildes der Harlemer Tuchmacher-Gilde gemalt.<sup>355</sup> Er hat vielleicht schon damals — 1546 — gesammelt; denn er besass als Schüler von Heemskerck die jetzt im Berliner Museum befindliche Auferweckung des Lazarus von Albert van Ouwater, ein Bild, das 1573 mit anderen von den Spaniern aus Harlem fortgeführt wurde. Später liess er die Malerei liegen und wandte sich dem Handel mit Immobilien zu, der ihn zu einem der reichsten Bürger Amsterdams machte. Von 1572—1597 wohnte er dort im „Siebenstern“, wo auch seine ansehnliche Sammlung untergebracht war. Bei seinem früheren Meister bestellte Rauwaert später ein umfangreiches Werk, das die vier letzten Dinge (Tod, Jüngstes Gericht, Paradies, Hölle) darstellte, und zählte ihm dafür soviel Doppeldukaten hin, bis dieser rief: „Genug!“ — eine Liberalität, die er nicht immer bewiesen zu haben scheint. Eine besondere Bedeutung hat seine Sammlertätigkeit für Holland insofern gehabt, als er die bedeutendsten Werke des Pieter Aertzen, neben Pieter Breughel des grössten niederländischen Genremalers des 16. Jahrhunderts, nach Amsterdam zog, wo sie den grössten Beifall fanden. Unter diesen Erwerbungen befand sich ein Kücheninterieur mit Figuren, dessen vortreffliche Ausführung dem Maler die Bestellung eines grossen Altarwerks für die Oude-Kerck zu Amsterdam eintrug. Von Amsterdam aus unternahm Rauwaert ver-

schiedentlich Reisen. Seinen späteren Freund Carel van Mander, von dem er eine Menge Bilder besass, scheint er 1582 in Brügge kennen gelernt und nach 1583 öfter in Harlem besucht zu haben. Als echter Kunstfreund bewies er sich dadurch, dass er jungen Talenten forthalf, indem er sie zu guten Meistern in die Lehre brachte und auf seine Kosten ausbilden liess. So kam auf seine Verwendung Gerrit Pietersz zu Cornelis Cornelisz van Haarlem, der in seiner Sammlung u. a. durch zwei grosse Bilder, einen „Engelsturz“ und eine „Aufrichtung der ehernen Schlange“ vertreten war.

Der grosse Amsterdamer Sammler scheint ausser in Häusern und Grundstücken auch Geschäfte in Bildern gemacht zu haben. N. de Roever bezweifelt wohl mit Recht, dass er die vielen Werke, die er um geringe Summen von Pieter Aertzen gekauft, ausschliesslich aus Liebhaberei erworben habe, ein Zweifel, der durch van Manders Angabe gestützt wird, dass Rauwaert fünf Bilder — zwei Marktszenen von Joachim Bueckeleer (Buecklaer), das oben erwähnte Werk und eine Sintflut von Heemskerck und eine Szene aus dem Perseusmythus von Dierick Barentsz — an den Grafen von Lippe, den Unterhändler Rudolfs II. verkaufte, wofür er ca. 1000 Pfund Vlämisch (= 24 000 Mark) erhielt. Dass Rauwaert aber wirklich begeisterungsfähig und von Liebe zur Kunst erfüllt war, zeigt der Umstand, dass er für eine einzige Hand auf einem Schutters-Stück des Dirck Jacobsz eine grosse Summe Geldes — allerdings vergebens — bot.

Seine Sammlung ist — wenigstens zum grossen Teil — auf seinen Erben Claes Rauwaert übergegangen, der



sie noch vergrössert zu haben scheint. Nach dessen Tode wurde sie am 28. September 1612 zu Amsterdam im „Zevenstaar“ unter reger Beteiligung von Künstlern und Kunstfreunden versteigert. Der für jene Zeit recht bedeutende Erlös betrug 14 411 fl.<sup>356</sup>

Marten Kretzer wird bei de Bie, Sandrart und Houbraken als grosser Sammler erwähnt, und seine Sammlung von Lambert van den Bos, der ihn „*Minaer van de Konst, Maecenas van doorluchte Geesten*“ nennt, 1650 in einem Gedicht von 98 vierzeiligen Strophen verherrlicht. Wir erfahren daraus, dass er seine „unvergleichlichen Bilder in dem langen Zeitraum von zwanzig Jahren zusammengebracht“ — also ca. 1630 zu sammeln angefangen — habe. Diese Sammlung umfasste Italiener (Tizian, Bassano, Andrea del Sarto); Italianisten (Lastman, Poelenburgh, Pinas, Honthorst, Terbruggen, Both, Weenix, de Laar); Vlamen (Rubens, van Dijck, Jordaens, W. Key, Floris) und verhältnismässig wenig unverfälschte Holländer (Rembrandt, Lievens, Porcellis, E. de Wit, Fabritius), auch ein Bild von Dürer war vorhanden. Kretzer scheint an der Spaltung Anteil gehabt zu haben, die um 1650 zwischen den Mitgliedern der Lukasgilde zu Amsterdam eintrat, denn sein Name findet sich mit dem von Bartholomeus van der Helst, Nikolas van Helt-Stockade und J. Meuris unter den Gründern der „Brüderschaft der Malkunst“ im Jahre 1653. Seine Kunstinteressen erstreckten sich auch auf die Schauspielkunst, denn in den Jahren 1644/45, 1647/48 und 1648/49 wird sein Name unter den Schauspielhaus-Vorstehern genannt. Am



4. Januar 1645 schliesst er mit dem Maler Pieter van den Bosch einen Kontrakt, auf Grund dessen er diesen für ein ganzes Jahr in seinen Dienst nimmt, damit er täglich, im Winter von Tagesanbruch bis zur Dämmerung und im Sommer von 7 Uhr morgens bis 7 Uhr abends für ihn male und zwar „emsig, fleissig, nach Massgabe seiner Kunst“ lauter solche Bilder, die er ihm vorschlagen würde. Der Maler sollte dafür die Summe von 1200 fl. bekommen. Das ist nach damaligen Begriffen keine schlechte Bezahlung. Mit diesen und anderen Bildern handelte Kretzer, wenn sich Gelegenheit bot. Er starb 1669, und im folgenden Jahre kam seine Sammlung unter den Hammer.<sup>857</sup>

Der Sammler-Kunsthändler Herman Becker, bei dem die auf 22000 fl. taxierten Juwelen des Kunsthändlers Johannes de Renialme verpfändet waren, kam auf etwas andere Weise zur Vergrösserung bzw. Ergänzung seines Kunstbesitzes als Marten Kretzer. Er verlieh Geld an Maler, die dessen bedurften, so z. B. an Rembrandt, Lievens, van Tol, Moucheron, und liess sich die geschuldeten Summen in Bildern, die sie auf Bestellung malen mussten, oder in Bildern und Gravuren anderer Meister zurückbezahlen. Von Rembrandt, der für ihn eine „Diana“ und ein „Juno“ gemalt hatte, nahm er einmal vier Bilder von Brouwer, zwei von Lievens, eines von Porcellis und drei Kunstbücher, gefüllt „mit all den köstlichsten Radierungen, die Rembrandt gemacht hat“ an Zahlungsstatt an. Becker verkaufte diese Bilder und natürlich mit gutem Gewinn — auch nach dem Ausland.<sup>858</sup>

Auch bei den Sammlern der übrigen holländischen Städte war die Freude an Kunstwerken erst dadurch vollkommen, dass man in ihnen einen Gegenstand vorteilhafter Transaktionen sah.

Der Mäcen von Gerrit Dou in Leiden, Johan de Bye, war ebenso wie der Dr. Hoogeveen und die Begünstiger von Frans van Mieris: Vredenburg, Gerards und der Professor Sylvius (welcher das Vorkaufsrecht auf seine Bilder verlangte), und Dous erster Mäcen, der Resident von Schweden im Haag, Pieter Spiering Silvercron, ein halber Kunsthändler. De Bye besass fast ausschliesslich Gemälde von Dou, mit dem er ungefähr 1660 in Verbindung getreten war. Im Jahre 1665 nannte er bereits 29 Werke von ihm sein eigen, für die er bei dem Maler Johannes Hannot, der dem Rathaus gegenüber — also in der besten Geschäftsgegend — wohnte, am 18. September einen Ausstellungsraum für jährlich 40 fl. mietete. Als die Bilder dort untergebracht waren, liess er durch den „*Haarlemsche Courant*“ vom 26. September ankündigen, dass alle „Herren und Liebhaber“ eingeladen seien, jene 29 Kunstwerke in Augenschein zu nehmen, die „aufs allerherrlichste gemalt und wunderbar durch den berühmten kunstreichen Herrn Gerard Dou ausgeführt“ seien. Wer Lust hatte, die ganze Sammlung zu erwerben, war gebeten sich an den Eigentümer zu wenden und jeder Besucher aufgefordert eine Spende für die Armen in eine bereitstehende Büchse zu tun. Johan de Bye besass nach Houbraken auch das schönste Bild von Sammetbrueghel: das Paradies mit den Figuren der ersten Menschen von Rubens.<sup>359</sup>

Ein ganz hervorragender Sammler war der Schatz-

meister der Provinz Holland, Govert van Slingeland in Rotterdam, der am 2. November 1767 starb. Aus einem Briefe des französischen Gesandtschaftsattachés Desrivaux an den Herzog von Choiseul erfahren wir, dass Slingeland als einer der besten Kenner galt und sich sein ganzes Leben hindurch mit der Zusammenstellung seiner Sammlung beschäftigt hatte, die er nie die Zahl von 40 Stücken überschreiten lassen wollte. Es begegnete ihm öfter, dass er sehr umfangreiche Sammlungen ganz erstehen musste, um eines einzigen Bildes habhaft zu werden, oder um eines der seinigen, das seiner Ansicht nach nicht aus der besten Zeit des betreffenden Malers war, durch ein anderes zu ersetzen.

Es ist ohne weiteres anzunehmen, dass Slingeland die für ihn überflüssigen Bilder, die er auf diese Weise mit in Kauf nehmen musste, nicht mit Nachteil wieder verkaufte. Gerard Hoet führt in seiner Katalogsammlung (II. 403 f.) 33 Bilder an, die 1752 die Sammlung Goverts van Slingeland ausmachten, und von denen die meisten noch im Mauritshuis zu finden sind. Der berühmte Sammler hatte testamentarisch bestimmt, dass sein Kunstbesitz nach seinem Tode versteigert werden sollte. Infolgedessen wurden die Anfragen der Unterhändler des Herzogs von Choiseul und Katharinas II. von Russland bei den Erben, ob man die Sammlung nicht *en bloc* verkaufen wolle, abschlägig beschieden. Doch gelang es in letzter Stunde dem Statthalter Willem V. nach wiederholten Anstrengungen die 40 Bilder unter der Hand für 50000 fl. zu erwerben. Die Auktion, zu der die Kataloge bereits gedruckt und überall verteilt worden waren, hatte am 18. Mai 1768 stattfinden sollen.<sup>360</sup>

In den südlichen Niederlanden lagen die Verhältnisse kaum anders.

Einer der vornehmsten Kunstfreunde Antwerpens war Philips van Valckenisse, der am 3. März 1614 starb. Er hinterliess laut dem im „*Antwerpsch Archievenblad*“, Band XXI abgedruckten Inventar ungefähr 450 Bilder, von denen ca. 120 als Kopien angeführt werden. Eine besondere Vorliebe scheint er für die Arbeiten des Gillis Mostaert (ca. 1534—1598) gehabt zu haben, besass er doch nicht weniger als 60 Bilder und 18 bemalte Teller von seiner Hand. Dass sein Inventar ausserdem noch 45 Kopien nach Mostaert und z. T. nach Werken, die er selbst besass, und eine zweite Auflage der 18 Teller aufweist, deutet darauf hin, dass er auch mit Bildern handelte. Zwei Kammern, die der Sammler im *Oostershuys (Huis der Oosterlingen?)* gemietet hatte, enthielten nicht weniger als 123 Bilder, worunter 55 Kopien. Nicht uninteressant ist, dass sich unter der Masse ein grosses leeres Malbrett mit Rahmen, ein erst untermalter Christus am Kreuz und eine Reihe von Bildern, hauptsächlich Kopien, ohne Rahmen befanden. Das scheint mir darauf hinzudeuten, dass Valckenisse bei sich im Hause Künstler malen und kopieren liess. Hauptsächlich finden wir Antwerpener Maler in seiner Sammlung vertreten, aber auch einige wenige Italiener, wie Palma und Tizian, werden genannt.

Valckenisse verwandte viel Sorge auf die Ausschmückung seiner Wohnung. In einem Parterresaal waren in Türhöhe, wahrscheinlich oberhalb einer Goldleder-Wandbekleidung, acht Landschaften von Joos de Momper und zwei von Sebastiaen Francken in die

Wand eingelassen. Ein anderer Saal war in gleicher Weise mit neun Landschaften und eine kleine Kammer mit zwei Marinen und zwei Landschaften von Joos de Momper geschmückt.<sup>361</sup>

Ein anderer Antwerpener Sammler, der eine geradezu ungeheuere Sammlung besessen haben muss, ist der Schöffe Antoon van Leyen, dem Cornelis de Bie unter dem 10. Februar 1662 sein „*Gulden Cabinet*“ widmete. Unter seinem 1661 von P. van Collin gestochenen Porträt, das sich dort findet und ihn als einen jungen Mann zeigt, stehen die Verse:

*„Grand amateur des arts, peintures etc.  
N'admirez pas icy la grace exterieur,  
C'est l'ombre du subiect: considerez le coeur  
Rempli de mill' vertus, et l'invisible esprit,  
Dont les perfections iamais burin n'acquit.“*

De Bie nennt ihn „Schirmherr der Maler“. Seine Sammlung, deren Hauptteil auf seinem Landsitze untergebracht war, enthielt neben Vlamen eine grosse Menge Bilder der römischen, venetianischen und bolognesischen Schule, aber, wie es scheint, fast gar keine Holländer. Er stand mit vielen Künstlern Antwerpens in Beziehung und liess auch einige für sich arbeiten. Im Jahre 1675 verpflichtete sich Peter Ijken (1648 bis 1695), dem es schlecht ging, drei Jahre lang für ihn zu malen und dazu an den Winterabenden zu skizzieren oder zu zeichnen, wofür er täglich 4 fl. erhielt. Am 2. Mai 1685 ferner erschienen van Leyen und der 23jährige Landschaftsmaler Andries Immenraet vor dem Notar und unterzeichneten ein Übereinkommen.

Es handelte sich um eine Kunstreise nach Frankreich, Italien und Deutschland, die van Leyen in Immenraets Begleitung machen wollte. Der Sammler nahm den Maler auf seine Kosten mit, und dafür musste dieser in den Städten, wo sie Halt machten, alles zeichnen oder malen, was van Leyen ihm angab. Falls der Schöffe unterwegs starb, erhielt der Maler 300 fl. Schadloshaltung. Wenn Immenraet nach der Rückkehr im Dienste van Leyens blieb, sollte er für zwei Jahre 100 fl. und für drei Jahre 300 fl. bekommen; im übrigen war es ihm jederzeit erlaubt, von den auf der Reise angefertigten Zeichnungen, Skizzen und Bildern Kopien zu machen. Diese Reise scheint zwei und ein halbes Jahr gedauert zu haben. Es ist in hohem Grade wahrscheinlich, dass van Leyen einen grossen Teil dieser in seinen Diensten gemachten Arbeiten verkaufte. Auch er liess Künstlern, die sich in Verlegenheit befanden, Geld. Jan van Kessel I. musste ihm z. B. am 9. Februar 1679 sein Haus für eine Schuld von 600 fl. verpfänden.<sup>362</sup>

Wenn wir auch, namentlich in Holland, den Sammlerkunsthändler, der hinter jedem Bilde eine mehr oder minder bedeutsame Wertziffer sieht, als die Regel betrachten dürfen, so gab es doch nicht wenige, welche sich nur um des reinen Kunstgenusses willen — wenn wir vom Dekorationsbedürfnis absehen — Bilder kauften. Namen wie Six und Reynst wären hier zu nennen. Der Amsterdamer Bürgermeister Gerrit Reynst, der 1658 starb, besass neben wertvollsten holländischen, vlämischen und deutschen Bildern eine einzigartige Sammlung italienischer Meisterwerke. Vierundzwanzig



der letzteren verkaufte seine Witwe — wie oben schon erwähnt — um eine bedeutende Summe an den Staat zu einem Geschenk für Karl II. von England. Reynst hat seine Bilder in wahrhaft fürstlicher Weise durch die besten Künstler radieren lassen. Der Wert seiner Kunstschätze wurde, wie Filips von Zesen schreibt, auf drei Tonnen Goldes veranschlagt.<sup>868</sup>

Die Amsterdamer Bürgermeister zeichneten sich überhaupt vielfach durch Kunstliebe und Mäcenatentum aus.

Auch die Dichter Joost van den Vondel und Constantijn Huyghens gehören in diese Reihe. Letzterer, der Geheimschreiber Willems III., war mit Rembrandt befreundet. Er malte auch ein wenig und machte Aufzeichnungen über die bekannten Maler seiner Zeit. Sein Lehrer war Hendrick Hondius. Bemerkenswert in einer Zeit, da Rubens an Sir Dudley Carleton schreiben musste: „Was die Masse anbelangt, die etwas geringer ausgefallen sind, als Sie erwarteten, so habe ich das Meinige getan, indem ich die Grösse der Sachen nach dem hierzulande üblichen Masse angab; Sie können auch versichert sein, dass dieser geringe Unterschied in bezug auf den Preis nichts ändert. Denn Malereien berechnet man auf eine andere Art als Tapeten...“<sup>864</sup> sind die Anschauungen, die Constantijns Vater veranlassten, ihn die Malerei erlernen zu lassen. Es sei unmöglich, meinte er, ein richtiges Urteil über Bilder abzugeben, wenn man die Kunst nicht selbst ausgeübt hätte; und er hatte ausserdem gesehen, dass grosse Männer, berühmt durch ihre Gelehrsamkeit in jedem Fach der Wissenschaft, sich bei Kennern durch ihre

Äusserungen über die Malkunst lächerlich machten, Äusserungen, die desto bekannter wurden, je mehr Ansehen ihre Urheber genossen. Daher — schreibt Constantijn — war es allezeit sein Plan gewesen, uns, die er nicht in allen Künsten sattelfest machen konnte, doch soweit zu bringen, dass unser Urteil über die vornehmsten Künste nicht dem Spott anheimfallen könne. Huyghens ist denn auch ein feiner Kunstkenner gewesen und hat vielen Malern fortgeholfen. Er liebte die italienische Kunst und hielt den Besuch Italiens für durchaus notwendig zur Ausbildung eines Künstlers. Er scheint auch die Vorliebe seiner Landsleute für das Porträt in besonders starkem Masse besessen zu haben; denn im Besitz seiner letzten Deszendentin in gerader Linie befanden sich 1785 unter mehr als 90 Familienporträts des Hauses Huyghens allein 13 von Constantijn, darunter eine Büste und ein gestochenes Bildnis. Unter anderem hat er sich auch von van Dijck porträtieren lassen.<sup>365</sup>

Ein Antwerpener Sammler, Cornelis van der Geest, dessen Züge uns das in der Nationalgalerie zu London befindliche Porträt von van Dycks Hand aufbewahrt hat, möge den Schluss bilden. Van der Geest, ein tätiges Mitglied der Rhetorikerkammer „*de Violiere*“, scheint auch in der Malerei dilettiert zu haben und war mit allen berühmten Malern, die Antwerpen in seinen Tagen aufzuweisen hatte, befreundet und ein eifriger Förderer jeglicher Kunst. Er war es auch, der als Kapellmeister der St. Walpurgiskirche dem durch die Heirat mit Jsabella Brant für Antwerpen geretteten

Rubens den ersten grossen Auftrag verschaffte: die berühmte Kreuzaufrichtung, deren wichtigsten Teile heute in der Liebfrauenkirche zu sehen sind. In seinem geräumigen Hause „Zum Kaiser“ hatte er die herrlichste Gemäldesammlung angelegt, deren Antwerpen sich rühmen konnte. Für diese fürstliche Galerie schuf Rubens, abgesehen von anderen Meisterwerken, die berühmte „Amazonenschlacht“, — heute eine Zierde der „Älteren Pinakothek“ in München. Aber nicht nur moderne Kunst war bei van der Geest in auserlesenen Exemplaren vertreten, sondern auch hervorragende Arbeiten der früheren Generationen. Eine besondere Vorliebe und Verehrung hatte van der Geest für Quinten Matsijs, dessen Grabstein er 1617, als der Liebfrauenkirchhof geräumt wurde, in sein Haus überführen liess und dort viele Jahre wie ein Heiligtum bewahrte, bis er ihn endlich mit Erlaubnis des Magistrates am 17. Dezember 1629, dem vermeintlichen Todestag des Malers, am Turm der Liebfrauenkirche über seinem Grabe verankern liess. Als am 15. August 1615 Albert und Isabella seine Sammlung besuchten, stach ihnen ganz besonders ein Madonnenbild von Meister Quinten in die Augen, und sie liessen den Eigentümer merken, dass sie sich freuen würden, das Stück zu besitzen. Van der Geest aber tat harthörig. Zwei Wochen darauf fühlte sich der Magistrat von Antwerpen veranlasst, das Erzherzogpaar durch ein Geschenk von 6 kostbaren Bildern für jene Enttäuschung zu entschädigen. Es handelte sich um 4 Bilder von Sammetbreughel und zwei Tafeln, an denen die zwölf besten Meister der Stadt gearbeitet hatten, Werke, die auf 4239 fl. 3 st. zu stehen kamen. Zum Konservator seiner Kunst-

schätze bestellte van der Geest 1626 den Maler Willem van Haecht, einen Sohn von Rubens' erstem Meister und Bruder von Cornelis van Haecht, bei dessen Taufe der berühmte Sammler 1592 Pate gestanden hatte. Willem wohnte im Hause des Mäcens und starb dort 1637. Wie wohl alle niederländischen Privatsammlungen war auch die van der Geests für jeden, der aus guter Familie oder gut empfohlen war, zugänglich.

Als Rubens 1630 seinem Schüler Willem Panneels, der ins Ausland reisen wollte, durch den Antwerpener Magistrat ein glänzendes Zeugnis ausstellen liess und dazu erklärte, Panneels habe fünf und ein halbes Jahr bei ihm gelernt, grosse Fortschritte gemacht und ausserdem während seiner — Rubens' — Abwesenheit in Spanien sein Haus und seine Güter aufs beste verwaltet, bestätigte van der Geest diese Erklärung und fügte hinzu, dass Rubens und Panneels in grosser Freundschaft miteinander verkehrt hätten.<sup>366</sup>

Wahrhaft grossartigen Sammlungen begegnen wir im Besitze von Künstlern. Das ist nur natürlich. Der Maler ist, wie wir gesehen haben, sehr oft Kunsthändler, er ist aber ebenso häufig Sammler — besser, es steckt ebensoviel vom Sammler wie vom Kunsthändler in ihm. Bekannt sind die Sammlungen von Rubens und Rembrandt. Es wird viele gegeben haben, die daneben standhalten konnten. Der im 10. Bande der Zeitschrift „*Oud Holland*“ publizierte Besitz des Marinenmalers Johannes van de Capelle zu Amsterdam, eines Freundes Rembrandts, wird nicht die geringste davon gewesen sein. Sie umfasste gegen 200 Bilder, worunter 7 von Rem-

brandt, 9 von Frans Hals, 3 von Rubens, 6 von van Dijck und ca. 8000 Kunstblätter, in der Hauptsache Handzeichnungen, darunter mehrere Hundert von Rembrandt.

Ich möchte meine Skizzenreihe nicht schliessen, ohne durch einige allgemeine Bemerkungen über Bilderpreise das bisher gewonnene Bild abgerundet zu haben.

Im 14., 15., 16., ja zum Teil noch im 17 Jahrhundert — von noch älteren Zeiten gar nicht zu reden, — war die Malerei, wie schon erwähnt, nichts weiter als ein Handwerk, und ihre Produkte galten nicht höher als ein Stück Bildhauer-, Tischler- oder Schmiedearbeit. Der Maler, der eine Holz- oder Steinskulptur bemalte, bekam ungefähr dieselbe Summe wie ihr Verfertiger. Ein Unterschied zwischen Tafelbildern, heraldischen Malereien und anderen dekorativen Arbeiten wurde in der Bezahlung nicht gemacht — letztere gaben aber sicheren Verdienst, während jene dem Gesetz von Angebot und Nachfrage unterworfen waren. Daher sehen wir auch die grössten Künstler mit industriellen Arbeiten beschäftigt.

Die bekannte oder mutmassliche Zahl von Arbeitstagen, die auf ein Werk verwandt wurden, gab, abgesehen von dem Wert der Materialien die Grundlage ab zu Berechnung des Preises, der im Zweifelsfalle den Vorstehern der Malergilden anheimgegeben war.<sup>367</sup>

Ein Tagelohn von 5 *escalins* (4—5 Mark) galt als vollkommen zum Lebensunterhalt ausreichend; um 10 *escalins* zu bekommen, musste man schon Maler von Ruf und mit Aufträgen überhäuft sein. Bei Werken, die

mehrere Jahre in Anspruch nahmen, wie das „Jüngste Gericht“ des Dierck Bouts<sup>368</sup> fällt die Tagesquote in der Regel wesentlich geringer aus als bei kleineren Arbeiten.

Miniaturen wurden bis zum 16. Jahrhundert durchweg besser bezahlt als Tafelbilder. Ein ganzes Blatt berechnete man im allgemeinen mit einem Tag Arbeit. Kartons für Glasmalereien und Tapisserien wurden nach dem Quadratfuss und sehr niedrig bezahlt, die Gobelins selbst nach der Elle.

Auf den Rahmen eines Bildes legte man — namentlich bei bedeutenderen Werken — eben solchen Wert wie auf dieses selbst. Oft kostete er noch mehr.<sup>369</sup>

So lange das handwerkliche Element in den Lukasgilden dominierte und kein regerer Besuch Italiens eine wachsende Zahl von Beispielen der Emanzipation zeitigte, blieben die Preise im grossen Ganzen handwerksmässig und konstant. Erst seit der Ära Rubens, dessen gewaltige eigene und Atelierproduktion eine europäische Nachfrage und entsprechende Preise erzeugte, entwickelte sich in den ganzen Niederlanden jenes Missverhältnis zwischen Leistung und Preis und zwischen Preis und Preis, an dem wir heute noch leiden, fällt die Wertbestimmung der Mode und der Spekulation anheim.

Die gleichzeitige Machtverschiebung zugunsten des künstlerischen Elements in den Lukasgilden führte, wie zur allmählichen Angliederung von Zeichenschulen und Akademien, auch zur vollen Entfaltung eines besonderen Standesbewusstseins der Künstler. Seit den Italienfahrten, vom Beginn des 16. Jahrhunderts ab, in langsamer Zu-



nahme begriffen, war es infolge der Invasion der spanischen Truppen (1567) und des dadurch eingetretenen Preissturzes, durch vier Jahrzehnte politisch-religiöser Wirren, stark modifiziert worden.<sup>370</sup> Jetzt aber kommt es wieder zum Ausdruck, und besonders durch die Gründung der Romanistengilde zu Antwerpen, für die Rubens eine besondere Vorliebe hatte.<sup>371</sup> Diese Gilde stellte eine höhere Ansprüche machende und besser bezahlte Künstleraristokratie dar: man wollte sich von der malenden Masse unterscheiden, die nichts von der Welt, vor allem Rom nicht gesehen hatte.

Auch in Holland war das massgebende kaufende Publikum wie in Antwerpen romanistisch gesinnt, d. h. bezahlte der wohlhabende Bürger weit mehr für ein Bild, dessen Autor Italien besucht hatte, als für ein wenn auch noch so gutes, dem kein ausländisches Parfüm anhaftete.<sup>372</sup> Daher auch die übertriebenen Preise, die für die Bilder der späteren römischen und bolognesischen Schule, ja sogar für eingestandene Kopien nach solchen Bildern gezahlt wurden.

Eine Erinnerung an die zünftige Berechnung nach Tagewerken und den Charakter des Bildes als Stück des Mobilars bleibt somit nur lebendig in der Niedrigkeit der Preise für national-holländische Arbeiten, für die Bilder der van Goyen, Ruysdael, Hobbema, van der Neer, Adriaen van de Velde, Aelbert Cuyp, van de Venne, Frans Hals, Jan Steen, Ostade, Pieter de Hoogh usw. — Maler, deren eigentliches Publikum die Schiffer, Bauern und einfachen Bürger waren, die nicht viel für ein Bild bezahlen wollten.

Besonders schlecht waren die Landschafts- und Tier-

maler bezahlt, viel besser schon die Marinenmaler, denn das Segen und Fluch bringende Meer war für die Holländer ein Gegenstand höchsten Interesses. Die Historienmaler wurden sehr verschieden honoriert. Die Hauptbrücke zur Gunst des reichen Publikums war für sie das Porträt, in der Art wie er sie benutzte lag Rembrandts Erfolg und späterer Misserfolg. Wer aber einen Kompromiss nicht scheute wie Nikolas Maes, konnte auf dauernden Erfolg rechnen. Durchschnittlich gut bezahlt wurden die Sittenbilder aus der besseren Gesellschaft und höheren Demimonde eines Terborch, Metsu, Netscher. Für Pikanterien hatte man immer Sinn. Bedeutende Preise erzielten die Arbeiten der Leidener Feinmaler wie Dou, Mieris, Slingeland. Dem ansehnlichen Bürger schienen diese sauberen mit peinlicher Sorgfalt ausgeführten Bildchen vorzüglich in seine ebenso akkurate Wohnung zu passen, während die Landschaften eines van Goyen oder die Volksbilder eines Adriaen van de Venne, die ihm schmutzig und plebeisch erschienen, höchstens in seinem Vorsaal oder auf seinem Landsitz Platz finden durften.

Diejenigen aber, für welche die Bilder nicht Möbel im höheren Sinne waren, sondern Sammelobjekte, hatten zu den Landschaften und Volksbildern kein Verhältnis, mindestens nicht zu Lebzeiten ihrer Meister, weil sie im Falle des Wiederverkaufs keinen nennenswerten Gewinn versprachen.

Wo es sich um bestellte Arbeiten handelt, erleiden die Preise keine grossen Veränderungen, doch lassen sich hier einige Unterschiede wahrnehmen: die Kirche bezahlt nach wie vor schlecht; die Kommunen —

namentlich die holländischen — etwas besser; die Korporationen und Regenten ausreichend, und die Oranier sehr liberal.

Zwischen das grosse Publikum, das je länger je seltener als Besteller auftritt, und den Maler aber hat sich der Kunsthändler gedrängt, und er ist es auch, der Mode und Preise macht, oder doch wenigstens stark beeinflusst.

---

## Anmerkungen.

1. In der Antwerpener Galerie hängt ein kleines 1499 datiertes Bild, das eine Kopie nach der „Madonna in der Kirche“ von Jan van Eyck zum Diptychon ergänzt. Dargestellt ist der Zisterzienserabt Chr. de Hondt in einem reichen gotischen Zimmer vor seinem Betstuhl knieend. Hier gewahrt man über dem Kopfende des Bettes im Hintergrunde ein kleines Diptychon mit oben abgerundeten Flügeln.

2. Die Spiegel waren häufig sowohl auf dem Rahmen wie auf dem Glas bemalt. Auf der „Verlobung des Arnolfini“ von Jan van Eyck befindet sich ein grösserer Rundspiegel, in dessen Rahmen zehn kleinere eingelassen sind. Letztere sind mit Szenen aus der Passion bemalt. — Nach den Keuren der Lukas-Gilde zu Brügge wurde den Spiegelmachern 1463 erlaubt, auf ihren Spiegeln mit Gold, Silber, Azur u. a. Farben alles zu malen, was ihre Kunst ihnen erlaubte, und sich dabei von ihren Gesellen helfen zu lassen, ferner diese Produkte auszustellen und überall zu verkaufen. Vorher durften sie Spiegel nur ohne fremde Hilfe für sich oder auf Bestellung bemalen und nicht ausstellen. D. van de Castele: Keuren, Livre d'Admission et autres documents inédits concernant la gilde de St. Luc, de Bruges. 1867. 32 f.

3. Man vergleiche das Bildnis des Martin van Newenhoven von Memling im Johanneshospital zu Brügge. Das dort wiedergegebene Glasbild zeigt den hl. Martin, den Schutzpatron des Dargestellten.

4. Carel van Mander: Het Schilderboek: 1618. — Schon im XIV. Jahrhundert erwarben sich zwei Meister aus

Tournay, Robert Davy und Jehan de l'Ortie darin einen guten Ruf. (Baes: *La peinture flamande et son enseignement sous le régime des confréries de St. Luc.* 1882. 116.)

5. Nach einem Schöffenerkenntnis von 1458 durften die Behangmaler von Brügge zwar Bilder nach Art der Tafelmaler malen, doch mussten diese ohne Beihilfe ausgeführt sein und durften nicht zum Verkauf ausgestellt werden. Ferner durften sie zu allen Arten von bemalten Tüchern von mehr als zwei Ellen Grösse nur neue Leinwand verwenden und nur soviel davon leimen, wie sie an einem Arbeitstag wirklich fertig bemalen konnten. Auf alte Leinwand von mehr als zwei Ellen Grösse durften sie nur malen, wenn sie solche von ihren Auftraggebern zu diesem Zwecke erhielten. Im Jahre 1463 wird den Behangmalern erlaubt, auf ihrer Leinwand auch Bilder zu malen, sich dabei von ihren Gesellen helfen zu lassen und diese Arbeiten auszustellen. Die Verwendung von Ölfarben bleibt ihnen verboten. — Während der Unruhen im 16. Jahrhundert (1566) wanderte die recht beträchtliche Zahl der Behangmaler von Brügge nach Antwerpen aus. — Keuren: 7 f., 28 f., 32. — In dem Inventar der Lohgerbergilde zu Brügge von 1479 kommt vor: „vor dem Kamin ein leinener Vorhang bemalt mit einem Löwen, der ein Fähnchen mit dem Wappen der Gewerkschaft hält.“ — Le Beffroi: II, 270. Zur Zeit van Manders (1548—1606) war die Behangmalerei, wie es scheint, sehr heruntergekommen. Ihre Produkte wurden von Krämern, die von Markt zu Markt reisten, verhandelt. Siehe *Schilderboek* 167<sup>b</sup> in der Einleitung zum Leben des Pieter Vlerick und 168<sup>a</sup>.

6. Noch weit ins 16. Jahrhundert hinein wurden namentlich von den Mechelner Malern Leimfarbenbilder auf Leinwand gemalt. (In Mecheln gab es zu van Manders Zeiten mehr als 150 Werkstätten von Leimfarbenmalern. *Schilderboek*: 177<sup>a</sup>.) Hauptsächlich war dies Verfahren für Landschaften beliebt. Die geringe Widerstandsfähigkeit dieser Malereien hat nur von späteren Arbeiten einiges wenige auf uns kommen lassen. Dazu gehört ein deutsches Werk — das Brustbild Jakob Fugger des Reichen in der älteren Pinakothek zu München von Dürer No. 249.

7. Der Preis mit guten Miniaturen versehener Bücher war sehr hoch. Im Jahre 1466 kaufte der Magistrat der „Freiheit Brügge“ von dem Wechsler und Händler mit illuminierten Manuskripten Marc le Bougeteur ein Gebetbuch mit schönen Miniaturen für 200 *livres parises* und schenkte es dem Grafen von Charolais. Die Zahl der Miniaturen dieses Buches war aber nicht vollständig, und der Fürst forderte den Magistrat auf, das Fehlende ergänzen zu lassen. Die Gesamtkosten des Buches beliefen sich damit auf 620 l. p. — (Beffroi: IV, 115f.)

8. Beffroi: IV, 249.

9. F. Jos. van den Branden: *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*, 1883: 35 f.

10. „*Anno Domini 1460, werd t' Antwerpen gemaect Onser Vrouwen Pant voer boecken, schilderien, beeldesnyers ende schrynwerke te coope te stellen.*“ *Pant* oder *Pand* soll soviel sein wie: Haus, Grundstück, Gut, auch Galerie. (*Historisch Onderzoek naer den Oorsprong en den waren naem der openbare Plaetsen en andere Oudheden van de Stad Antwerpen*, 1828: 82 u. 29.)

11. In Befolgung des 1470 erneuerten Reglements wurde jede Bildtafel von den Dekanen der Lukasgilde in Augenschein genommen, um zu verhindern, dass Schundware unter Antwerpener Flagge segle. Das erstemal wurde die nackte Holztafel auf ihre Güte untersucht, und wenn sie vorschriftsmässig befunden, auf der Rückseite mit einer eingebrannten Hand versehen, das zweitemal wurde die bemalte Tafel geprüft und auf gleiche Weise mit dem Stadtwappen, einer Burg, gezeichnet (van den Branden: 30f.).

12. Näheres Seite 61 f.

13. „doeckwerck“ = Bilder oder Wandbehänge von Leinwand in Leimfarben.

14. Wohl in dem 1537 als Kaufhalle eingerichteten alten Rathaus. (S. Muller Fz.: *De Utrechtsche Archieven* I, 1880: 7f., 27f., 65, 66.) — „*thoen*“ oder „*toon*“ von „*toon*en“ = zeigen.

15. van Gool: *De nieuwe Schouburg*, 1750—52: I, 269 und C. Weyermann: *De Levens-Beschryvingen der nederl. Konst-Schilders*, 1729—69: III, 227; 286.

16. Oud Holland: X, 193.

17. O. H.: XIX, 86f.



18. Obreen's Archief: III, 176.

19. O. A.: V, 112.

20. Rogier, Abt von Bek bezahlte 1180 eine sehr grosse Summe Geldes an Robert, Graf von Millente, für einen Jahrmarkt, den dieser im Dorfe Bek gestiftet. — Im Jahre 1270 verlieh Florents V., Graf von Holland, dem Orte Niewersch (jetzt Schiedam) einen achttägigen freien Jahrmarkt, der am dritten Tage nach Mariä Himmelfahrt beginnen sollte, und lud dazu alle Kaufleute, In- und Ausländer, unter Zusage seines besonderen Schutzes ein. Mit diesem Markte belehnte er seine Tante Aleydis, die Witwe von Jan van Avennes. Ebenso privilegierte er den Freitagmarkt. (G. van Loon: „*Beknoopte Verhandelng van de Week- en Jaarmarkten en Kermissen in Holland*,“ 1743: 12 f.)

21. Die beiden seit 1410 bestehenden Antwerpener Jahrmärkte dauerten, einschliesslich einer einmal bewilligten und allmählich durch die Gewohnheit gültig gewordenen Verlängerung von 14 Tagen, 6 Wochen. (Guicciardini: *Description de tous les Pays-Bas*; 1625: 85.)

22. Herzog Wilhelm von Bayern verlieh 1355 der Stadt Haarlem einen freien Jahrmarkt, der mit dem St. Lukastage begann. Loon: 60.

23. Siehe Seite 24 f.

24. Drei Jahrmärkte wurden in Gent abgehalten. Dies kam wahrscheinlich von der Vereinigung von drei alten Dörfern unter eine Gemeindeverwaltung. (Ph. Blommaert: *Geschiedenis der Rhetorykkamer*: „*De Fontaine*“, te Gent, 1847: 8 Anm. 2.)

25. In vorkarolingischer Zeit hatten sich die Handeltreibenden zur Marktzeit allmählich in der Kirche installiert und boten dort ihre Waren feil. Der Klerus hatte dies zugelassen oder gar begünstigt, weil er daraus grossen Nutzen zog. Karl der Grosse verbot der Geistlichkeit aufs strengste, eine solche Profanation der Kirchen zuzulassen (*Capitul.* 1, 809, cap. 18). Hierauf setzten sich die Händler auf dem Kirchhof fest, wo sie bis fast in unsere Zeiten sich behaupteten. (J. Huyttens: *Recherches sur les Corporations Gantoises*, 1861: 153.)

26. Loon: 58 f.

27. „... d'autant que c'est un peuple adonné au plaisir, à la joye, et aux festes et passetemps: tellement que, telle fois y aura, ils ne se soucieront point d'aller 30, 35 ou 40 milles loing pour se trouver à quelque feste, ainsi qu'en advient en Esté aux plus solennelles Processions qui se font par le pays, et qu'ils appellent Caramesses.“ (Guicciardini: 37.)

28. Folgendes Bild von der Lebensweise des Leydener Webers wird Ende des 18. Jahrhunderts entworfen: „Den ganzen Sommer hindurch ist auf den umliegenden Dörfern abwechselnd Kirmes, wozu eine Anzahl Wagen vor den Toren bereitsteht, um den ausgelassenen Weber mit Frau und Kind nach dem angenehmen Dorf zu führen. Hier angekommen, ist alles Freude und Lust, und ich brauche nicht zu sagen, dass der ausgelassene Arbeiter, nachdem er wacker getrunken und getanzt hat, gar keine oder mindestens sehr wenig Lust zur Arbeit hat, wenn er nach Hause gekommen.“ (Pringsheim: Beiträge zur wirtschaftlichen Entwicklung der vereinigten Niederlande im 17. u. 18. Jahrhundert, aus Brender a Brandis: „*Vaterlandsch Kabinet van Koophandel, zeevaart etc.*“ 1876: II, 167.)

29. Im Jahre 1460 gab es zu Loewen einen Bilderhändler: „Nicolas van Holland, *coopman in schilderijen*.“ (Baes: 87.)

30. Beffroi: I, 2; II, 307; IV, 211f.

31. van Mander: 137a.

32. Siehe unter: „Atelier“, Seite 131f.

33. van den Branden: 1202.

34. Corn. Hofstede de Groot: Arnold Houbraken und seine „Groote Schouburgh“, 1893: 305.

35. Auf Kupfer 62:85 cm. Sammlung Wilhelm Loewenfeld in München.

36. Vgl. A. Bredius: *De Kunsthandel te Amsterdam in de XVII. eeuw; Amsterdamsch Jaarboekje* 1891: 59.

37. Beffroi: IV, 245.

38. W. Mantels: Aus dem Memorial oder Geheimbuche des Lübecker Krämers Hinrich Dunkelgud; Beiträge zur Lübisches-Hansischen Geschichte: 343f.

39. van Mander: 177b und 184b.

40. O. H.: VIII, 312.

41. O. H.: XVI, 6f.

42. van den Branden: 844.

43. Um sich eine annähernd richtige Vorstellung von der Niedrigkeit der Bilderpreise im 17. Jahrhundert machen zu können, muss man den Unterschied zwischen der Kaufkraft des Geldes von einst und jetzt feststellen. Max Rooses hat (O. H. XI, 55—63) auf Grund lohn- und lebensmittelstatistischen Materials, das sich im Archiv des Museums Plantijn-Moretus zu Antwerpen befindet, herausgerechnet, dass die Bauarbeiter, deren Lohnverhältnisse zu allen Zeiten vorbildlich waren, heute (1893) doppelt soviel verdienen, wie Anno 1620, und er erinnert bei dieser Gelegenheit daran, dass der Arbeitslohn noch um die Mitte des 19. Jahrhunderts annähernd die Hälfte des heutigen betrug. Er hat ferner festgestellt, dass die Preise der Nahrungsmittel und marktgängigen Bedarfsartikel im allgemeinen um mehr als die Hälfte geringer waren, als heute. Aus dem Vergleich beider Berechnungen ergab sich ihm, dass der Geldwert zu Anfang des 17. Jahrhunderts  $2\frac{1}{4}$  mal so gross war, als heute. Ein Vergleich des in den „*Recherches sur le Commerce*“ (Van der Oudermeulen, Amsterdam 1778) gegebenen und des von Otto Pringsheim (siehe Anm. 28) gesammelten, auf Holland bezüglichen lohn- und verbrauchsstatistischen Materials mit den einschlägigen Publikationen der „*Centrale Commissie voor de Statistiek*“ (*Bijdragen tot de Statistiek van Nederland* II [1895] und III [1896]) in Amsterdam zeigt, dass die Resultate von Rooses auch für die Vereinigten Niederlande gültig sind.

Nehme ich den heutigen holländischen Gulden zu 1,65 Mark an, so muss ich auf Grund der obigen Berechnungen die Bilderpreise des 17. und 18. Jahrhunderts mit 3,72 multiplizieren. Der grösseren Bequemlichkeit halber, und weil ein Mehr wahrscheinlicher ist als ein Weniger, habe ich oben immer statt 3,72 4 genommen. Zum Beispiel: Anno 1677, im Todesjahr Aart van der Neers, eines heute ganz besonders geschätzten holländischen Landschaftsmalers, wurden vier seiner Bilder auf 3 bzw. 3; 3 und 4 Gulden taxiert. Dieser Preis würde unserer Rechnung zufolge in heutigem Geld 12 bzw. 12; 12 und 16 Mark betragen.

44. Die Marinen von Jan Porcellis gehörten nach Bredius

zu den teuersten und gesuchtesten. Ich füge die Preise aus Hoet-Terwesten usw. nach dem heutigen Geldwert in Mark bei: Anno: 1676: 1600. 1687: 112. 1690: 180. 1692: 196. 1694: 7 (zwei Grisailen); 7; 2,8. 1696: 90. 1700: 8 (zwei Grisailen); 168; 102; 280; 48; 160. 1707: 24. 1708: 36; 17; 160. 1713: 48; 32; 30. 1718: 68; 96; 92. 1719: 64; 84; 144; 108; 52; 42. 1720: 14; 25. 1724: 53; 184. 1728: 82; 14,4. 1729: 24. 1730: 172. 1733: 282. 1734: 60. 1736: 92; 22. 1737: 80. 1743: 22. 1745: 42. 1752: 37. 1765: 41.

45. John Evelyn: *Diary* (ed. Bray), zit. nach S. Muller Fz. 28 f.

46. Vgl. A. Bredius in den „Meisterwerken des Rijksmuseums in Amsterdam“: 62: „Es ist wirklich erstaunlich, wie viele Gemälde in einem bürgerlichen Wohnhause Hollands im XVII. Jahrhundert herumhingen. Es war nichts Ungewöhnliches, zwischen 100 und 200 Bilder in einer bescheidenen Wohnung anzutreffen,“ und weiter Seite 88: „Aber im XVII. Jahrhundert besass fast jeder Holländer selbstverständlich eine kleine Galerie, beim vornehmen Mann wie beim kleinsten einfachsten Bürger hing das Haus voller Bilder;“ siehe auch Bredius: *De Kunsthandel te Amsterdam in de XVII. eeuw*: 59.

47. Vgl. für das Folgende: O. H. XII, 138f. und XVII, 173f.

48. Siehe unter: „Bilder als Zahlungsmittel“, Seite 36.

49. Siehe Seite 10 und 16.

50. Adolf Rosenberg: Adriaen und Isack van Ostade: 100.

51. Vgl. Ph. Blommaert: *Geschiedenis der Rhetorykkamer „De Fonteyne“ te Gent*, 1847: 4f., 14f.

52. Wie Karl der Grosse das Markthalten in den Kirchen verbot, wandte sich zu Beginn des 13. Jahrhunderts Papst Innozenz III. gegen die Aufführungen in den Kirchen (die häufig zu Maskeraden und possenhaften Intermezzi Anlass gaben [man denke an die Verspottung Christi und ähnliche Szenen, die auch für den Maler ein ewiger Anreiz waren, seiner Phantasie des Komischen und Grotesken die Zügel schiessen zu lassen]), aber noch ohne Erfolg. Erst als mit dem 15. Jahrhundert das Spielen in den Kirchen streng verboten wurde, hörte diese Sitte auf. Die Laien-Genossenschaften führten aber ihre Aufführungen ausser-

halb derselben weiter und belebten namentlich die Fronleichnamsprozession mit ihren Spielen und Aufzügen. (Vgl. Ph. Blommaert: 14f.)

53. Ao. 1448; um 1468; 1471; 1478; 1492: (Ph. Blommaert: 16).

54. Ao. 1549 übernimmt der Maler Pieter Pourbus einer Rhetorikerkammer Kostüme und Zubehör zu dem festlichen Einzug Philipps II. in Brügge zu liefern. Baes: 76 f.

55. van den Branden: 32.

56. Auf der Auktion des Nachlasses von Gillis van Coninxloo, die 1607 zu Amsterdam stattfand, hatte sich eine grosse Anzahl Maler eingefunden. Unter den Namen der Käufer fallen die vielen südniederländisch klingenden auf. (O. H. III, 47.)

57. Während dieser Zeit entstanden in Holland verschiedene durch geflüchtete Vlaminge oder Brabanter gestiftete Rhetorikkammern, darunter: die „Witte Lavenderbloem“ und das „Vygeboomken“ zu Amsterdam; die „Witte Angelieren“ zu Harlem; die „Orangnie-lelie“ und die „In Liefde groeiende“ zu Leiden; die „Balzembloem“ zu Gonda etc.: (Ph. Blommaert: 58 Anm.)

58. Taine: „*Philosophie de l'art dans les Pays-Bas*“: 155.

59. „*La campagne vaut la ville. Nulle part le paysan n'est si riche et si habile à tirer parti du sol: un village possède 4000 vaches: un boeuf pèse 2000 livres; un fermier offre sa fille au prince Maurice avec 100 000 florins (400 000 Mark) de dot.*“ (Taine: 150.)

60. „Die Niederlande (Holland) waren ein Handelsstaat, dessen Bürger schon von Anfang an durchschnittlich reich waren und dank ihrem Unternehmungsgeiste, dank auch der Gunst ihrer Zeit, rasch neue grosse Reichtümer erwarben, welche den Kapitalbedarf ihrer Unternehmungen weit überstiegen. Daher gab es in den Niederlanden in der Regel weit mehr Kapitalien, die Anlage suchten, als vertrauenswürdige Darlehensnehmer.“ (R. Ehrenberg: Das Zeitalter der Fugger: II, 281.)

61. Der eigentliche Amsterdamer Trödelmarkt begann gegenüber dem „*Nieuwe Zyds Huys-Zitten-Huys*“ bei der *Angeliers* (*Egelantiers*-)Gracht und zog sich am *Noordermarkt* vorbei bis an die *Brouwersgracht*. „Alhier findet man des mahntages allerhand guht zu kauffe, als alte gemelde, alte tische und stuehle, altes



eiserwerk, alte buecher und kleider, altes bet-geraechte und dergleichen: wie auch allerhand alte und neue lappen von seidenen und wuellenen zeugen, ja fast alles, was man erdenken kan.“ (Filips von Zesen: Beschreibung der Stadt Amsterdam, 1663: 369.)

62. Siehe Seite 79.
63. van den Branden: 315.
64. van den Branden: 1024.
65. O. H. VI, 289.
66. Arnold Houbrakens Grosse Schouburgh, übers. v. Wurzbach: III, 15.
67. van den Branden: 755 f.
68. Weyerman: III, 239.
69. O. H. VIII, 179.
70. van den Branden: 856.
71. van den Branden: 945.
72. O. H. XVII, 91.
73. van den Branden: 343.
74. „Hans van Coningslhoe *civis factus est, juravit non solvit, sed sua arte pictoria civitati satisfecit*“ (O. H. XVI, 130).
75. van den Branden: 796.
76. O. H. III, 37.
77. O. H. XVII, 88, 87.
78. Bredius: *Rijksmuseum*: 134.
79. J. B. Descamps: *La vie des Peintres flamands, allemands et hollandois*, 1753—64: I, 291.
80. van den Branden: 761.
81. z. B. O. A. IV, 98 f.
82. van den Branden: passim.
83. van den Branden: 1187.
84. O. A. V, 329.
85. Siehe Seite 66 und Anm. 153.
86. Preise von Marinen S. de Vliegers nach heutigem Geldwert (siehe Anm. 43), aus G. Hoet etc.: 1692: 46; 1694: 23; 1696: 104, 130, 120, 149; 1700: 51; 1713: 220, 100, 60, 60; 1719: 31 (zwei Bilder); 1720: 14, 228, 26; 1727: 40; 1730: 78; 1736: 168, 220; 1739: 70; 1743: 1120; 1745: 546 (dasselbe Bild wie das vorige



zu 1120); 1752: 224, 24; 1736: 168, 220; 1752: 52; 1762: 280; 1763: 48, 400, 624, 200, 162, 101, 108 (zwei Bilder).

87. Dieses Geschenk bestand natürlich in einem Bilde, die Unkosten in Malbrett, Farben und Rahmen.

88. O. H. IX, 222.

89. O. H. II, 138.

90. Siehe auch Seite 112f. und 168. Auch folgendes gehört hierher: die Antwerpener Bildhauer Arnoldus Quellinus und Pieter Verbruggen erhielten 1678 für die Ausführung des Altars der „Unser Lieben Frauen Lob-Gilde“ in der Antwerpener Kathedrale das Seite 140 erwähnte Triptychon von Raphaël van Coxcie und Hans de Vries mit in Zahlung. Ebenso erhielt Gaspard de Crayer 1657 für seine „Enthauptung Johannis des Täufers“ in St. Bavo zu Gent ausser einer Summe von 600 Brabantergulden das Johannesbild des Marten de Vos, das zu ersetzen sein Werk bestimmt war. (Busscher: *Recherches sur les peintres et sculpteurs à Gand au XVI. siècle*, 1865: 143.)

91. Baes: 89.

92. van den Branden: 83.

93. Infolge starker Missbräuche wurde am 12. Mai 1651 verordnet, dass fortan alle Kunstauktionen auf dem Freitagmarkt abgehalten werden sollten. (Baes: 172.) Vorher scheinen auch auf dem „Meir“, einem langen 1541 durch Überwölbung eines Kanals entstandenen Platz (Onderzoeck: 88) in der Nähe der Börse Auktionen abgehalten worden zu sein, s. Anm. 95. — Im Jahre 1737 wurden auf der Börse mehrere Bilder von Rubens (vom Hochaltar der Walpurgakirche) versteigert. (Descamps: I, 321.)

94. Mitteilung von Herrn F. Jos. van den Branden, Archivar der Stadt Antwerpen.

95. Wollte ein Künstler fortziehen und aus diesem Grunde eine Auktion seines Bilderbesitzes veranstalten, so musste er für die Erlaubnis dazu die Gilde entschädigen. Die zu zahlende Summe stand in einem gewissen Verhältnis zu der Menge der zum Verkauf kommenden Bilder. — Als der Maler Jeroom van Kessel 1636 Antwerpen verlassen wollte, bezahlte er für die

Erlaubnis seine Bilder auf dem „Meir“ (s. Anm. 93) versteigern zu lassen 12 Gulden. (van den Branden: 1098.)

96. Durch das infolge der Fälschergefahr 1575 von der Lukasgilde erwirkte Auktionsverbot (s. pag. 155) wurden die Gantmeister kaum betroffen, und wenn, so fiel es durch die gleich darauf beginnenden Unglücksjahre (s. pag. 62) in Vergessenheit.

97. Siehe auch Seite 19.

98. van den Branden: 474.

99. „Item Ao. 1547 gecocht het Hoff van Spangen met de groote ledige erve, die gebeneficeert, tot eene nieuwe Vrijdagsche merkt, ende deselve rontsom verciert, ende daer door getrocken veele schoone stracten, ende diverse huysen gemaect, ende weder verkocht, daer de oude Cleermaeckers niet van te jaegen en sijn.“ (Onderzoeck: 134 f.)

100. Über die verschiedenen Bauperioden vgl. M. Rooses: *Catalogue du Musée Plantin-Moretus*; 1893: XIV f.

101. Antwerpsch Archievenblad XXI, 439 f., 429 f.

102. van den Branden: 1089.

103. Weyerman I, 212; 268; 385; III, 11; 97; 222; 25 IV, 250; 385. — Von zwei seiner Zeitgenossen berichtet Weyerman folgendes: „Jan van Pee und de Nys, denen bei einem Besuch Antwerpens das Geld ausgegangen war, malten an einem Tage — der erstere einen weinenden Petrus, der andere einen Tisch mit toten Vögeln. Dies geschah an einem Donnerstag, und am andern Morgen sandten sie die noch nassen Bilder auf den Freitagmarkt, wo der Petrus für 16 und die Vögel für 18 Gulden verkauft wurden. Und so machten sie es noch öfter, wenn sie gerade Geld brauchten. Dadurch wurden sie mit Liebhabern und Kunsthändlern bekannt und bekamen Bestellungen. (II, 404.)

104. O. A. III, 164 f.

105. Diese Verzeichnisse mögen die Eltern der gedruckten Auktionskataloge des 18. Jahrhunderts gewesen sein, wie wir sie in den drei Bänden der Sammlung Hoet-Terwesten (G. Hoet: *Catalogus . . . van schilderijen met derzelver prijzen . . .* 1752, 2 tom. und P. Terwesten 1770) wiedergegeben finden.

106. O. A. III, 110 f.; 183; 169.

107. O. A. II, 256.

108. Vgl. O. A. VI, 32 f.

109. Filips von Zesen beschreibt S. 325 den Auktionsraum im O. Z. *Heeren-Logement* folgendermassen: „Gerade durch gehet man in den hof, der ziemlich breit, und auf der linken seite einen langen gang hat mit vielen fenstern: darinnen gemeinlich heuser, schiffe, wie auch gemelde, und abrisse durch beruehmte Kunstmeister gezeichnet, pflegen verkauft zu werden.“ — Ein 1774 datierter Stich von Simon Fokke: „*Afbeelding van het Oudezyds Heerelogement, tot Amsterdam, van binnen te zien, benevens de Manier van 't Verkoopen van Schilderijen aldaar*“ im *Rijksprentenkabinet*, zeigt eine solche Auktion. In der Mitte eines Hofes oder Platzes steht auf einem Tisch ein Diener des Auktionsmeisters und hält ein Bild empor. Um den Tisch sitzt eine Anzahl Herren im Dreimaster und trägt Vermerke in die Kataloge ein. Herren und Damen mit Katalogen füllen den Hof und die Fenster der umliegenden Gebäude. An verschiedenen Stellen lehnen Bilder zur Besichtigung, andere werden herbeigeschafft. Im ersten Stock eines Gebäudes zur Linken sitzt, umgeben von Herren mit Katalogen, in einem grossen Fenster vor einer Veranda der Gantmeister mit erhobenem Holzhammer, um den Zuschlag zu erteilen. — Im „*Nieuwe Atlas van de voornaamste Gebouwen en Gezigten der Stad Amsterdam met derzelver beknopte Beschryvingen*“ von 1783 findet sich eine Radierung von H. Schoute, die im wesentlichen denselben Vorgang darstellt. Hier kann man auch nachlesen, welche Mittel die Regierung anwandte, um dem Unfug des Preistreibens zu steuern. — Auch bei Houbraken II, 219 wird eine Auktion im „*Heeren-Logement*“ erwähnt. (31. Juli 1693.)

110. O. A. III, 274.

111. O. A. II, 106.

112. O. H. XIV, 119.

113. Zu dieser seit 1579 bestehenden Gilde gehörten: Maler, Anstreicher, Glasmaler, Glasfabrikanten, Glashändler, Goldschläger, Stecher, Bildschnitzer, Steinmetzen, Buchbinder, Buchdrucker, Buchhändler etc. *Catalogus der Geschied-en Oudheidkundige Voorwerpen v. h. Gemeente-Museum van 's Gravenhage* 1893: 70.

114. O. A. IV, 47—63.

115. O. H. IX, 148.

116. Vgl. auch die Katalogsammlung: Hoet-Terwesten.

117. Vgl. O. H. XIX, 170 f. Auch durch öffentlichen Anschlag scheinen Auktionen angekündigt worden zu sein. Wenigstens liess David Teniers d. J. im Sommer 1683 in Brüssel und verschiedenen anderen niederländischen und fremden Städten folgende Ankündigung anschlagen:

„Schöne und seltene Malereien zu verkaufen!

Man tut jedermann kund, dass man am 19. Juli dieses Jahres 1683 im Hause von Mijne-Heer Teniers, Maler und *Ayuda de camera* Ihrer Hoheiten, eine Anzahl schöner und seltener Malereien von italienischen und niederländischen, sowie auch von verschiedenen anderen tüchtigen Meistern verkaufen wird, ferner verschiedene Stücke von ihm selbst sowohl, wie Kopien nach solchen, worunter einige von ihm retuschierte. Wer sich dafür interessiert, möge sich einfinden in dem Hause gegenüber der ersten Judentreppe an der Isabellenstrasse zu Brüssel.“ (van den Branden: 1006 f.)

118. Siehe auch unter: Ausstellungen, Seite 70.

119. Vom Jahre 1644 und 1664; S. Muller Fz. 70 f.; 75; 78 f. In Delft wurden alle Malereien, Kunstbücher und anderen in die Kompetenz der Lukasgilde gehörigen Dinge auf der neuen Gildekammer versteigert, nachdem sie vorher dort ausgestellt waren. Auch hier hatte man, wie Artikel V der Verordnung zeigt, gegen die Invasion fremder Bilder zu kämpfen, die im Wochen-Auktionshaus zusammen mit anderen Gegenständen versteigert wurden. (*Beschryving der Stadt Delft*, 1729: 286.)

120. van den Branden: 462.

121. O. H. I, 156.

122. Das von Philipp IV. von Spanien unter anderen aus Rubens' Nachlass erworbene Bild „Andromeda und Perseus“ war ebenso wie ein „Herakles“ von dem Meister unvollendet hinterlassen worden. Jakob Jordaens, der die Bilder fertig malte, erhielt für seine Arbeit die beträchtliche Summe von 240 fl. (M. Rooses: Geschichte der Malerschule Antwerpens 1881: 249.) — „Niklaas Verkolje“ — sagt Weyerman III, 129 — „malte die unvollendet gebliebenen Bilder seines Vaters Jan fertig, und er wurde in diesem löblichen Unternehmen dadurch besonders

angespornt, dass alle diese Bilder verschiedenen Kunstfreunden versprochen waren. Und er führte es zur vollkommenen Zufriedenheit der Sammler aus.“

123. O. H. XVIII, 76.

124. O. H. XIV, 16.

125. Van Mander führt 158<sup>a</sup> ein sehr charakteristisches Beispiel für die Engherzigkeit eines Bestellers an: Joachim Bueckelaer († 1573) von Antwerpen malte für den Münzmeister dieser Stadt — einen sehr hohen Beamten — ein grosses „Küchenstück“, das ihm für einen geringen Preis in Auftrag gegeben war: doch täglich wurde die Arbeit durch den Münzmeister, der immer wieder etwas Neues zum Abmalen brachte, vermehrt, so dass es für Bueckelaer nicht möglich war, seinen Käse und sein Brot damit zu verdienen, so vollständig war das Bild mit allerlei Vögeln, Fischen, Fleisch, Früchten und Gemüse gefüllt (d. h. das Malen all dieser Dinge nahm soviel Zeit weg, dass die Tagesquote des ausgemachten Preises nicht zum Lebensunterhalt ausreichte).

126. Crowe und Cavalcaselle: Geschichte der altniederländischen Malerei, 1875: 264 u. 376.

127. Siehe Seite 179.

128. Bredius: *Rijksmuseum*: 154.

129. Siehe auch Seite 178 f.

130. Guhl: Künstler-Briefe, 1856; II, 148.

131. M. Rooses: 233.

132. van den Branden: 755.

133. van den Branden: 1045 f.

134. O. H. IX, 42.

135. In dem von Scourion aufgestellten Verzeichnis der Manuskripte in den Archiven von Brügge findet sich folgende Nummer: „*Un cahier en papier d'une loterie tirée à Bruges en 1445 et dans laquelle a mis la reuve de Jean van Eyck: De wed Jans van Eyck*“. (Laborde: *Les ducs de Bourgogne*, 1849—52: I, CI. Anm.)

136. E. Baes: 89, 124 f. — Claudio Dorizi (Glaude Dorici) war ein Leimfarbenmaler und Lehrer von Hans Fredeman de Vries. Van Mander erwähnt ihn im Leben des letzteren (182<sup>b</sup>).

137. O. H. IV, 191.  
138. Notice des tableaux du Musée de la ville de Harlem,  
1897: 55.  
139. O. H. X, 193.  
140. O. H. V, 163.  
141. O. A. II, 72.  
142. S. Muller. Fz.: 28; 84.  
143. Martin: *Het Leven en de Werken van Gerrit Dou*,  
1901: 88 f.  
144. Beffroi: IV, 245.  
145. E. Baes: 89. — Am 21. Februar 1688 verbot in Mecheln  
ein Edikt den fremden Kaufleuten Malereien oder Bilder im  
Palais des Fürstbischofs zum Schaden der einheimischen  
Maler auszustellen und zu verkaufen; letzteren wurde empfohlen,  
sich einen geeigneten Ort zu suchen, wo sie ihre Erzeugnisse  
in einer für die Liebhaber und für sich selbst vorteilhaften Weise  
ausstellen könnten. (Baes: 125.)  
146. Dass dies im 17. Jahrhundert in Harlem der Fall  
war, scheint aus einer Bestimmung von 1631 hervorzugehen, nach  
welcher jeder neu aufzunehmende Meister-Maler zur freien Ver-  
fügung für die Gilde ein neues ganz ausgeführtes eigenhändiges  
Bild von mindestens zwei Fuss im Quadrat und dazu 15 Carolus-  
Gulden, jeder Meister-Kupferstecher eine neugestochene Platte  
von mindestens 8 Zoll oder eine Zeichnung von mindestens  
2 Fuss ins Geviert, eigenhändige Arbeit, zu liefern hatte. (O. A.  
I, 240.)  
147. Weale: *Catalogue de l'exposition des Primitifs flamands*  
à Bruges, 1902: XII f.  
148. Keuren: 20; 33.  
149. Guicciardini: 74. — In Leiden hatte der Kunst-  
handel, wie Orlers berichtet, während der freien Jahrmärkte  
seinen Platz auf dem Rathaus, in dem grossen Gang „op welck  
tweemaels alle jaren in beyde de vrije marchten voorstaen veel koste-  
licke silverkramen, konstige schilderijen ende menichte van boecken.“  
(O. H. XIX, 87.)  
150. van den Branden: 231—246.  
151. van den Branden: 1158 f.



152. Für das Folgende siehe: S. Muller Fz.: 29 f., 73, 77, 81, 85, 41 f.

153. Man konnte Malbretter und -leinwand in verschiedenen Grössen fertig kaufen. Allen nur wünschbaren Aufschluss darüber geben Antwerpener Inventare. Es kommen hier unter andern folgende Masse vor: 3-, 6-, 8-, 16-Stüber-, Gulden-, 26-Stüber-Masse, Porträtmass, Breughelmass, Doppel- und Zweidoppeltuch, Stooter- (= 2 $\frac{1}{2}$  Stüber = 50 Pfennige) und Halbstootermass. Daneben gab es in jeder dieser Preislagen ein grösseres und ein kleineres Format z. B.: „Drei Bilder, kleines 16-Stüber-Mass, von van Balen“ oder „Scipio Afrikanus, auf einem grossen 8-Stueber-Mass, von Daniel Wuchters. Antwerpsch Archievenblad XXI passim; siehe auch Seite 36; 66; 132 und van Mander: 203<sup>a</sup>.

154. Vgl. O. A. VI, 321.

155. O. A. IV, 52; und O. H. XIV, 103.

156. Auch in Amsterdam gehörten Kunstfreunde zur Lukasgilde.

157. Die Preise variierten von 1657—65 zwischen 12 und 330 fl.; O. A. IV, 125.

158. O. A. IV, 98 f.

159. O. A. IV, 124 f. — In Amsterdam mussten die Glasmaler, Bildhauer, Glasmacher etc. Probestücke liefern. (O. A. III, 101.) — In Delft wurden die Probestücke in Klausur hergestellt. (Beschryving der Stadt Delft, 1729: 285.) — In Tournay wurde, wenigstens von den zugereisten Malern, ein Probestück verlangt. (van Mander: 170<sup>a</sup>.) Siehe auch Anm. 146.

160. O. H. XIX, 174.

161. O. A. IV, 215 f.

162. Vgl. Seite 50.

163. Als Ausnahme bemerkenswert ist die wiederholte Absage, die der Magistrat von Nijmegen — einer Stadt von ca. 10 000 Einwohnern — auf Klagen des zumeist aus Färbern und Glasfabrikanten zusammengesetzten „St. Lukasamts“ über das aussergildliche Arbeiten einiger Künstler gab. Er erklärte nämlich 1640, dass das Malen und Porträtiren nach dem Leben eine freie

Kunst und in keinem Fall irgendwelchem „Amt“ unterworfen sei. (O. A. VII, 184.)

164. R. Ehrenberg: Das Zeitalter der Fugger, II, 291.

165. Entnommen der „Beschreibung des Rath-Hauses der Stadt Amsterdam, mit einer Erklärung von denen Hieroglyphischen Figuren, Mahlereyen und Bildern etc., welche so wohl von innen, als von aussen an diss herrliche Gebäude wahrzunehmen sind“, Amsterdam 1766: S. 60 f. — Diese Beschreibung deckt sich mit der von M. Lautner in „Wer ist Rembrandt?“, S. 298 angeführten *„Description de l'hôtel de Ville d'Amsterdam avec les explications de tous les emblèmes, figures, tableaux, statues etc. que se trouvent au dehors, et au dedans de ce bâtiment,“* Amsterdam 1737, und geht mit ihr auf eine ältere holländische Ausgabe zurück. — Weiteres bei: Jan van Dyk: *„Kunst en Historiekundige Beschryving en Aanmerkingen over alle de Schilderyen op het Stadhuis te Amsterdam,“* Amsterdam 1760: S. 151 und 161 und im *„Nieuwe Atlas van de voornaamste Gebouwen en Gezigten der Stad Amsterdam met derzelver beknopte Beschryvingen,“* Amsterdam 1783. — Siehe auch: S. Muller Fz. 30, Anm. 1.

166. Vgl. Crowe und Cavalcaselle: 3.

167. Karl der Grosse belehnte die Abtei von St. Germain de Prez: *„Mercatum quoque, omniaque ex omnibus, quicquid dici aut nominari potest ad integrum ad ipsum sanctum locum ejusque Rectoribus ac monachis, a die praesenti tradimus perpetualiter ad possidendum“*. (van Loon: 9.)

168. Der Markt von St. Germain war ein Jahrmarkt, der zuerst acht Tage, später zwei ganze Monate dauerte. Er wurde 1786 aufgehoben. Hier wurden Waren aller Art, namentlich Kostbarkeiten und künstlerische Erzeugnisse, unter zwei grossen, gedeckten und mit einander verbundenen Hallen verkauft. — Rubens spricht in einem Briefe an Peiresc vom 27. Januar 1628, von einem *„mercante della fiera di San Germano“*, der ihm ein Buch überbringen soll. (Mitteilungen von Eugène Müntz.) — Noch heute finden sich am *Boulevard St. Germain* und in seiner Umgebung die meisten Antiquitäten-, Bilder- und Rahmenhandlungen von Paris. — Artikel 30 der am 30. Januar 1738 erneuerten Statuten der *Académie de S. Luc* zu Paris sagt: *„Tous particuliers et mar-*

*chands Forains* qui prétendront introduire à Paris, pour les foires Saint-Germain, Saint-Laurent, ou sous d'autres prétextes, des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, dorure, seront tenus, lors de leur arrivée, d'en faire leur déclaration au bureau de la Communauté, et de souffrir que la visite en soit faite par lesdits Directeurs-Gardes, sans le certificat desquels ils ne peuvent les exposer en vente; s'obligeant lesdits Forains d'encaisser et transporter hors de la banlieue, ce qui en restera après l'expiration desdites foires, à peine de confiscation et autres peines plus grandes, si le cas y échet.“ („Guide des Corps des marchands et des communautés des arts et métiers tant de la Ville et Fauxbourgs de Paris, que du Royaume.“ Paris 1766, pag. 401; 405.) Dass die beiden hier erwähnten Märkte keine durchaus freien Märkte waren, geht daraus hervor, dass die fremden Buchhändler „ne peuvent avoir boutique ou magasin aux foires de Saint-Germain, de Saint-Laurent, et autres.“ (Ebenda, pag. 289.)

169. van den Branden: 643, 756, 803.

170. Antwerpsch Archievenblad XXI, 328 f.

171. van den Branden: 1158.

172. Vgl. Martin: 153 und Descamps: II f., wo auf Schritt und Tritt grosse Pariser Sammlungen genannt sind.

173. Bekennt doch Vasari selbst, dass die vlämischen Kaufleute die besten Werke ihrer Landsleute nach dem Süden verfrachtet hätten, wo nicht nur die Meisterwerke, sondern auch Leistungen zweiten und dritten Ranges eifrige Bewunderer und willige Käufer fanden. (Siehe Crowe und Cavalcaselle: 73.)

174. Rogier van der Weyden z. B. pilgerte 1449 nach Rom und arbeitete in Ferrara etc. (Crowe und Cavalcaselle: 248 f.)

175. Der „Anonimo Morelliano“ (*Marcanton Michiel's Notizia d'opere del Disegno*) von Theod. Frimmel in den Wiener Quellenschriften; und Crowe und Cavalcaselle: 280.

176. Bredius: *Jaarboekje* 1891: 61.

177. Crowe und Cavalcaselle: 403.

178. Dürer kehrt später auf zwei verschiedenen Wegen über Maastricht nach Köln zurück. Auf der ersten Fahrt nach Antwerpen geht die Reise von Köln über Stockem zwischen

Maastricht und Maaseyck; auf der zweiten benutzt er stromabwärts die Wasserstrasse von Rhein und Waal und fährt dann maasaufwärts bis Bommel. Vgl. die Karte zu Thausing: Dürers Briefe, Tagebücher und Reime, 1872.

179. Im 15. Jahrhundert gehen Bestellungen auf Kunstwerke von Köln nach Tournay und im 16. und 17. nach Antwerpen, und Barthel Bruyn von Köln zeigt grosse Verwandtschaft mit dem Antwerpener (?) Meister des Marientodes.

180. van Mander: 199. — Weyerman: III, 222; 350; IV, 451.

181. Hierzu folgende Stelle aus Dürers Tagebüchern: „Habe auch grossen Schaden gehabt . . . durch Gesellen, die nicht Rechnung legten. Auch ist mir einer zu Rom gestorben mit Verlust meiner Ware.“ Thausing, Seite: 136. — Dürer selbst nimmt Holzschnitte und Stiche von Schaeufelein und Hans Baldung Grien mit nach den Niederlanden. Ebenda: 111 u. 113.

182. Eisenmann: Kurzes Verzeichnis der Gemälde i. d. Kgl. Galerie zu Cassel, 1898: III und G. Hoet II, 393 f.

183. Woermannn: Katalog der Kgl. Gemädegalerie zu Dresden, 1899: 4.

184. O. H. IX, 118; und O. H. XV, 195.

185. M. Lautner: Wer ist Rembrandt? 1891: 417.

186. Vgl. Martin: 153.

187. O. H. III, 266 f.

188. Charles Patin: „*Relations historiques et curieuses de Voyages en Allemagne, Angleterre, Hollande . . .*“ etc. 1676: 161.

189. Siehe ferner: Terwesten (Hoet III.); Katalog einer Auktion vom 15. Juli 1763, S. 343 f. „*Een Chinees Stuck geschildert op Spiegelglas: 34 fl.*“ (28: 18 Zoll.) — Ao. 1616 schenkte die Ostindische Compagnie dem Prinzen Moritz, der daran Gefallen gefunden hatte, japanische Malereien (Zugschirme).

190. Vgl. O. H. IX, 273.

191. „*Peindre des tableaux pour la gloire et des portraits pour le pot-au-feu, telle sera l'occupation invariable de ma vie*“ so drückt Antoine Wiertz sein Verhältnis zur Porträtmalerei aus. Diese Ansicht scheint die Niederlande überhaupt beherrscht zu haben. In der Biographie des Cornelis Cornelisz van

Haarlem sagt van Mander: „Er malte auch viel herrlich schöne Porträts, allerdings ungern, weil sein Geist sich dadurch zu beschränkt fühlte“, 207<sup>a</sup>; weiter unten bedauert er, dass Gerrit Pieterszen seine Zeit vielfach „mit dem Malen von Porträts und anderen kleinen Arbeiten“ hinbringen muss (207<sup>b</sup> oben), und in der Biographie des Abraham Bloemaert 211<sup>a</sup> sagt er: „Mit dem Porträtieren nach dem Leben gibt er sich nicht ab, um seinen Geist nicht dadurch zu beschränken“; von Mich. Mierevelt sagt Weyerman (I, 231) im Anschluss an van Mander 196: „Wahrlich, es ist ein Jammer, dass viele scharfsinnige Geister das Porträtieren, diesen Nebenweg der Malkunst, einschlagen, die anders Wunderdinge in der Historienmalerei hervorbringen würden. St. Krispin sagt, dass der Lohn die Arbeit versüsst, ich füge hinzu, dass der Lohn die Arbeit oftmals verbittert. Dieser Satz ist leicht zu beweisen an hunderten junger Maler, die schon früh mit Picturas Klebgarn alle seichten Gewässer und trüben Gräben abfischen, oft aus Not, doch meist aus Gewinnsucht, und die damit Esel sind und Esel bleiben.“

192. O. H. II, 202.

193. D. Franken Dz.: Adriaen van de Venne, 1878: 113, und *Catalogue raisonné des tableaux et des sculptures du Musée royal de La Haye*, 1895: 443.

194. Cornelis de Bie: *Het gulden Cabinet*, 1662: 386.

195. Im Jahre 1644 (und 1664) wird in Utrecht beschlossen, dass die Kunst- oder Bilderhändler, mit Ausnahme der „Altkleiderhändler“ als „*Aanworpelingen*“ (d. i. Mitglieder für halbes Geld und mit beschränkten Rechten, die in der Ausübung ihres Hauptberufs meist einer anderen Gilde schon voll angehörten) in die Künstlergenossenschaft eintreten müssen, um unter Aufsicht der Dekane zu stehen (S. Müller Fz.: 27; 70; 77).

196. Siehe den Antwerpener Freitagmarkt, Seite: 39. — van den Branden: *passim*.

197. O. H. I, 180; VI, 151. Ein Porträt von ihm (Kopie nach A. van Dijck) besitzt das *Rijksmuseum* zu Amsterdam. — Jan van Wely (Weely) beschäftigte sich in seinen Mussestunden mit Malen und war auch ein grosser Sammler von Bildern und Zeichnungen. Im Frühjahr 1616 mit Juwelen zum



Prinzen von Oranien unterwegs, wurde er zwischen Amsterdam und dem Haag ermordet. (van Mander, Ausgabe de Jongh II, 190 Anm.)

198. van Gool: *De nieuwe Schouburg*, 1750—52: I, 220 f.; II, 16. — Vgl. auch Schnaase: *Niederländische Briefe*, 1834: 150 f.

199. Bredius: *Rijksmuseum*: 149.

200. Weyerman: I, 250; III, 94; 101; 187; IV, 121; 457.

201. Siehe unter: „Bilder als Zahlungsmittel“, Seite: 31.

202. Weyerman: IV, 39 (*Aanmerkingen*); III, 345; IV, 99 f.; 107; 190.

203. Bredius: *Jaarboekje*, 1891: 57 f.

204. van den Branden: 698.

205. Jakob de Wittes Gemälde-Sammlung, die 218, fast ausschliesslich vlämische Bilder umfasste, wurde am 15. Mai 1741 zu Antwerpen verkauft. Siehe Hoet: II, 31 f.

206. van den Branden: 1033 f.; 1145.

207. „Die Malergaleere war ein bekanntes Bildermagazin in Rom, dessen Oberleiter ein Kunsthändler war, wie ihrer einst viele die berühmte Stadt bewohnten und jungen Malern, die (von den Niederlanden) herüberkamen und ihren Unterhalt nicht finden konnten, Arbeit gaben. Dies geschah teils um Tagelohn, teils um Stücklohn, je nach der Tüchtigkeit eines jeden, und so fett oder mager wie eines jeden Verdienste befunden wurden. Denen, die zu grosse Seelenpeiniger waren, gaben die Bentvoegel (Mitglieder der römischen Bent, einer Gesellschaft niederländischer Künstler, siehe Houbraken II, 347 f.) den Namen Kehlabschneider. — Dem Maler wurde dort ein Christus-, Madonnen- oder irgendein Heiligenbild gezeigt, und er wählte sich das ihm am meisten zusagende aus, um es zu kopieren. Nachdem er vorher den Preis für seine Arbeit ausbedungen, machte er sich ans Werk und malte jahrelang männliche und weibliche Heilige, zu tausenden an Zahl. Diese Kunstware suchten die Spanier und Portugiesen nicht nur um ihre heimischen Kirchen und Häuser damit zu schmücken, sondern sandten sie in ganzen Schiffsladungen nach ihren Kolonien, um damit Kirchen und Klöster zu schmücken und die neubekehrten Völker zur



Andacht und Erbauung anzuregen.“ — Dies ging bis gegen 1700.  
(van Gool: II, 472 f.)

208. Houbraken: III, 217.

209. Weyerman: III, 250; 352; IV, 295; 350.

210. van den Branden: 384; 387.

211. van den Branden: 637; 627.

212. Vgl. O. H. III, 196; 266.

213. van den Branden: 592.

214. Der Antwerpener Tier- und Stillebenmaler Jan Fijt, dessen Bilder viel nachgeahmt wurden, verklagte 1656 den Kunsthändler Franz Dierickx, weil dieser eine Landschaft mit einem Hasen, verschiedenen Hennen und zwei Raubvögeln auf Fijts Namen verkauft hatte. Da sich aber keine Bezeichnung auf dem Bilde befand, wies das Gericht die Klage ab. (van den Branden: 1089.)

215. O. H. III, 33.

216. Auf ein gestochenes Porträt Jan Pietersz Zomers, eines bekannten Amsterdamer Kunsthändlers aus der letzten Hälfte des 17. Jahrhunderts, der nicht sehr verlegen in der Bezeichnung seiner Bilderware gewesen zu sein scheint, machte der Stecher Jan Goeree folgende Verse:

*„Dit's Jan Piet de makelaar,  
In de Kunst een Kakelaar,  
In de Kunst een Jan de Dooper;  
Bij den duistren nacht een looper.  
Die rinkinker in zijn hart,  
Leeft hier in het wit en zwart.“*

(Bredius: Jaarb. 69.)

zu Deutsch ungefähr:

Peters Jan, der Handelsmann,  
Von Natur ein Charlatan,  
Wiedertäufer in der Kunst,  
Macht er vor euch blauen Dunst.  
Der nachtschwärmende Kumpan.  
Schaut aus diesem Stich euch an.

217. Man schlage die Katalogsammlung von Hoet-Terwesten auf, und man wird auf Schritt und Tritt das Gesagte

bestätigt finden, obwohl die Ankündigungen der einzelnen Sammlungen fortgelassen sind: Ein Beispiel: Hoet I, 164, No. 54 wird ein Bild von Hendrick Verschueringh folgendermassen angepriesen: „Noch ein Bild von demselben, einen Quacksalber darstellend, so unbegreiflich schön, dass die Liebhaber verwundert über solch einen Mann dastehen.“ Dieses Bild erzielte — 31 fl. (!) Der ganze Katalog mit seinen 150 Nummern ist in dieser Hinsicht sehr bezeichnend. (Versteigerung Cornelis van Dyck, 10. Mai 1713 im Haag.)

218. Vermutlich sind hier die Finanzoperationen von John Law in Paris gemeint.

219. Abgedruckt bei Bredius: *Jaarboekje*: 70.

220. van Gool: I, 360 f.; 236; II, 109; 111.

221. Vgl. C. Vosmaer: Rembrandt, 1868: 44, Anm. 2, wo von 630 fl. die Rede ist, die Ulenburgh 1657 für das Restaurieren der Bilder auf dem Stadthause erhält.

222. Bredius: *Jaarboekje*: 61 und O. H. V, 213; VII, 33; 43f.; II, 43.

223. Hofstede de Groot: 288.

224. Houbraken: II, 294.

225. Es malten für ihn u. a. Jan van Pee; Johannes Glauber; Antoni de Grebber und Gerard de Lairese.

226. O. H. IV, 41f.

227. Martin: 61f.

228. Houbraken II, 294 f. und O. H. IV, 41f.

229. O. H. IV, 279.

230. Bredius: *Jaarboekje*: 67f. und Houbraken: II, 295 f.

231. Zur Charakteristik der naiven Unbefangenheit, mit welcher der grösste Dichter Hollands für einen Kunsthändler in die Reklametrompete stiess, sei sein Gedicht wiedergegeben:

Op

De Verkopinge

Der

Italiaensche Schilderijen

ter huize van Geeraerd Uilenburg, *Schilder*.

„Noch spant de Schilderkunst de kroon bij brave Heeren,  
En swicht voor onverstant noch geen grimmas van Nijt.

*Zij wil de ruyme zaal van Uylenburgh stoffeeren  
Met Italiaense kunst, in desen droeven tijd:  
Schoon Mars, in 't harrenas gewapent, ten bederve  
Des volx, de landen zet in vier en vloet uit wraeck.  
Dees tiende Kunstgodin, verkoren bij Minerve,  
Spreekt door haer schoone verf een stomme beeldenspraeck.  
Een ieders hart verlangt naar prijs in 't vrolijk loten,  
De Godt Apollo komt, vol levens en vol geest,  
In dees vergadering. Hij groet de Kunstgenoten,  
En speelt op zijne harp in 't midden van dit feest.  
De mist der lastertongen verstomt voor 's Kenners Klaerheit,  
De logentaal verdwijnt voor 't helder licht der Waerheit.\**

Abgedrukt in Bredius: *Jaarboekje*: 68.

232. Scheltema: Rembrandt, 1866: 110. Hier das Verzeichniss der Bilder Ulenborchs.

233. O. A. VI, 57; O. H. XVI, 7; Bredius: *Jaarboekje*: 62 f.

234. de Bie: 250.

235. O. H. X, 3.

236. Hofstede de Groot: 78; Bredius: *Jaarboekje*: 69; Immerzeel: *De Levens en Werken der hollandsche en vlaamsche Kunstschilders* etc., 1842: III, 261.

237. Hoet: II, 238 f.

238. van den Branden: 290.

239. van den Branden: 444 und van Mander: 152<sup>a</sup>.

240. Antwerpsch Archievenblad: 335 f.

241. van den Branden: 807.

242. Guicciardini: 286.

243. Beffroi: II, 308.

244. van den Branden: 1056. — Wenn ein Maler starb und unmündige Kinder hinterliess, konnte seine Frau seine Werkstatt und sein Geschäft weiter führen, sei es, indem die Rechte ihres Mannes auf sie übergingen, oder indem sie die Freimeisterschaft für einen Gesellen, der die Stelle des verstorbenen Meisters vertrat, erlangte. Die Frau des Genter Malers Liévin de Vos († 1531) z. B. führte seine Werkstatt weiter und trat in alle seine Rechte. (de Busscher: 265 f.)

245. Bredius: Rijksmuseum: 28.

246. Weyerman: II, 385.
247. van den Branden: 1172; 1177; 991.
248. Hoet: I, 495f.; II, 89f.
249. Terwesten: 222f.
250. Terwesten: 68f. und 353f.
251. Brügge: Städtisches Museum; Ausstellung der Primitiven in Brügge, 1902 No. 292.
252. Antwerpen: Museum No. 114.
253. Bei P. und D. Colnaghi in London. Brügger Ausstellung, No. 187.
254. Antwerpen: Museum No. 88; von 1602.
255. Auch aus mittelalterlichen Miniaturen sind Darstellungen von Malern und Schreibern bekannt; aus dem Altertum das satirische Bild in der Casa Carolina zu Pompei, wo man einen Arbeiter Farbe reiben und einen jungen Mann in einem Winkel zeichnen sieht. (Baes: 68; 142.)
256. Bei M. E. van Even in Loewen. Brügger Ausstellung, No. 284.
257. Weale: 108.
258. Antwerpen, Museum, No. 366. Das Wappen wurde 1618 von H. van Balen d. Ae.; Sammetbreughel; Seb. Vrancx und F. Francken d. J. gemalt.
258. Der Maler hat hier offenbar seine Arbeit unterbrochen, um sich durch Musik zu fruchtbarer Fortsetzung anzuregen. Hierzu folgendes, was Weyerman von Gerard de Lairesse erzählt. Bevor sich der eben von Uylenburg engagierte junge Lairesse im Atelier ans Malen machte, holte er eine Violine hervor und spielte eine kurze Weise. Damit fertig, entwarf er mit dem Stift eine Geburt Christi von kleinem Umfang und griff dann wieder zur Violine. Nach dem er eine Weile gespielt, nahm er die Palette und förderte in wenigen Stunden das Bild so weit, dass er allgemeines Erstaunen erregte. Auf diese Art arbeitete er ungefähr acht Wochen bei Uylenburg. (Weyerman II, 407f.) Man weiss, dass Böcklin z. B. ganz ähnlich verfuhr. Nach Erzählung seiner Schwester pflegte er in ganz jungen Jahren seine Arbeit beständig mit Flötenspiel zu unterbrechen, bis ihm ein neuer Gedanke kam, den er dann rasch ausführte. Auch später

pfl egte er sich durch Musik anregen zu lassen. (H. A. Schmid: Arnold Böcklin: 19.)

259. Im St adelschen Institut No. 193.

260. Weitere — holländische — Ateli erdarstellungen aufgezählt bei Martin: 116 f., denen ich noch die interessante Federzeichnung von A. v. Ostade mit dem rechts einfallenden Licht, in der Sammlung Beckerath-Berlin (reprod. „Zeitschrift für bildende Kunst“, Neue Folge XII, 9) und das Selbstporträt von Pieter Steenwyck in seinem Atelier (Museum zu Ypern) anreihen möchte.

261. van Mander: 175.

262. J. von Sandrart: Teutsche Akademie I, 302; 321.

263. Houbraken: III, 207; vergleiche auch A. de Gelders Selbstporträt in Frankfurt (s. o. No. 259); über den Oberlichtsaal von Govert Flinck siehe Houbraken: II, 22.

264. Sandrart: I, 80.

265. Houbraken: III, 359 f. und Weyerman: III, 193.

266. Mitteilung von F. Jos. van den Branden.

267. Keuren: 6; 19. — O. A. I, 261.

268. Siehe unter: „Ausstellungen“, Seite 61.

269. Siehe z. B. v. Mander: 154<sup>b</sup> über Jan Schoorel.

270. Muller Fz. 20 f.; 47; 67. — Ich möchte glauben, dass „conterfeyten“ in diesem Falle kopieren bedeutet.

271. Keuren: 6; 18 f. — Baes: 67.

272. Siehe die Zeugnisse, die Rubens seinen Schülern Deodat del Mont (1628) und Lucas Faydherbe (1640) ausstellte. Abgedruckt bei de Bie: 135 und 501.

273. Artikel XV der Statuten der Maler-Genossenschaft „*Pictura*“ im Haag, von 1656 lautet: „Ein Schüler oder Lehrling, der so weit ist, dass er seinen Namen unter seine Arbeiten setzen darf, soll gehalten sein, sich als Meister in die Zunft aufnehmen zu lassen.“ (O. A. IV, 51.) — Jan Baptist de Witte (geb. 1627 zu Antwerpen) lernte unter seinem Vater Peter de Witte I. Seine Mutter vermachte ihm alle Bilder, die er bei seinem Vater gemalt hatte. (van den Branden: 1064.)

274. Bredius: *Rijksmuseum*: 29. — In der Regel kam man viel früher — etwa zwischen dem 9. und 14. Jahr — in die Lehre.

275. Weyerman: IV, 70 f.  
276. van den Branden: 1030.  
277. van den Branden: 1028; 1054.  
278. Sandrart, lateinische Ausgabe, von 1683: 322.  
279. O. H. XX, 64. — Sandrart: I, 269.  
280. O. H. VI, 34.  
281. v. Mander: 137<sup>b</sup>; siehe auch van den Branden: 44 f.  
282. Baes: 105.

283. Gipsabgüsse nach Antiken wurden schon zu Beginn des 16. Jahrhunderts in die Niederlande eingeführt. Im Atelier von Hubert Goltzius zu Antwerpen befanden sich 1558: 32 Gipsabgüsse. (Beffroi: III, 255.) Rubens besass Originalbilderwerke und Abgüsse. Unter dem Inventar von Martinus Saeghmolen fanden sich 1669: 38 Gipsabgüsse. (O. H. VI, 125 f.) Bonaventura Overbeck brachte Abgüsse von Antiken mit, deren sich Gerard de Lairese bediente. (van Gool: I, 156.) Auf Bildern von Michael Sweerts, Ostade, Metz, Dou, Mieris; G. Coques etc. findet man hier und da auch Gipsabgüsse dargestellt.

284. Baes: 32 f.; 56; 90 f.; 137 f.

285. Das Studium der Anatomie hatte in Holland nach Aufhebung des Verbots Leichen zu sezieren (1555 durch Philipp II.), starke Fortschritte gemacht und wurde ausser von den Ärzten auch von vielen Malern betrieben. Immerhin durften nur die Leichen Hingerichteter zu solchen Zwecken verwandt werden. (Vgl. auch die Geschichte von Aert Mytens von Brüssel (1541?—1602) bei van Mander 180<sup>b</sup>.) Die erste Frau wurde erst 1720 sezirt. Zuerst wurde den Malern dieses Studium nicht leicht gemacht und selbst zu Leiden, wo schon 1592 sich eine Anatomie befand, klagten noch 1641 die Maler, dass ihnen keine Gelegenheit zur „Fortpflanzung dieser Wissenschaft“ gegeben sei, doch konnten sie dort sowie zu Amsterdam und Delft, wo sich nach dem Vorbild des berühmten Theatrum anatomicum zu Leiden, anatomische Kabinetts befanden, nicht allein hier und da (auf den oberen für das Publikum bestimmten Rängen des Amphitheaters) einer Sektion beiwohnen, sondern hatten auch Gelegenheit nach den aufgestellten Skeletten



von Menschen und Tieren Studien zu machen. (Martin: 124 f.; Michel: Rembrandt: 123 f.)

286. Museum, No. 11. Dies Bild, bisher dem Job Berckheyde zugeschrieben, wurde von Hofstede de Groot wieder dem Michael Sweerts zurückgegeben. (Siehe O. H. XIX, 137.)

287. Sandrart sagt hierzu: „Die Gewänder wohl zu begreifen pflegt man nächst fleissiger Beschauung des Lebens die sogenannten kleinen Wachs-Modelle zu machen öder Glieder-männer mit Rücken oder Mänteln von rauher Leinwand oder nassem Papier zu bekleiden: welches dann angenehme Falten macht und sich wohl erzeiget, wenn es mit guter Bescheidenheit in und zu grossen Bildern benutzt wird.“ (I, 82.)

288. van Mander erzählt (160<sup>b</sup>), dass sein Lehrer Lukas de Heere (1534—1584) in Gent mehrere Bilder religiösen Inhalts von Frans Floris vor den Bilderstürmern rettete, sie in seinem Atelier aufbewahrte und seine Schüler täglich danach studieren, d. h. sie von ihnen kopieren liess. — In der Werkstatt von Bernaard de Rijckere (um 1535—1590) zu Antwerpen befanden sich einige schöne Bilder alter und berühmter Meister. Diese wurden von seinen Schülern kopiert. So fanden sich zwei Madonnen nach Quentin Matsijs, eine Landschaft nach Coninxloo, ein Wechsler nach Marinus von Romerswale, fünfmal die vier Elemente von Frans Floris, zweimal Aktäon nach Marten de Vos etc. Von den ca. 520 grossen und kleinen Bildern, die sich im Besitz des Malers befanden, waren 385 so unbedeutend, dass sie nur packweise und nach Mass verzeichnet wurden. Ausserdem standen in der Werkstatt noch 9 nur untermalte und 14 erst mit Kreidegrund versehene Holztafeln nebst 141 Rahmen, die noch auf ihre Bilder warteten. (van den Branden: 336 f.) Also eine richtige Bilderfabrik. — Cornelis van der Voort (1576—1624) zu Amsterdam hatte in seinem Atelier eine Reihe von Bildern, die er seine Schüler kopieren liess. Von den Bildern des Cornelis van Haarlem: „Mopsus“, „Kreuzigung“, „Taufe Johannis“ fanden sich 5 bzw. 4 und 2 Kopien bei der letzten Auktion des Nachlasses vor. Auch der „Pfingsttag“ von Pieter Aertsen, „Venus

und Cupido“ von Honthorst, ferner Bilder von Lastman und Jordaens liess er gerne kopieren. (O. H. III, 196.)

289. Martin: 125 f.; 133.

290. Zu erinnern wäre z. B. an die grosse Löwenjagd, die Rubens 1617 für den Herzog von Bayern malte, und von der er 1620 dem Lord Dudley Carleton eine Wiederholung anbot, oder an das „Jüngste Gericht“, von dem der Meister schreibt: „Begonnen von einem meiner Schüler nach einem andern Bilde, welches ich in viel grösserer Form für den Erl. Fürsten von Neuburg gemalt habe“ (aber auch dieses Bild hat er nicht ganz eigenhändig gemalt). „Da dasselbe aber noch nicht vollendet ist, so würde ich es ganz mit eigener Hand übergehen, und so könnte es für ein Original gelten.“ (Guhl: Künstlerbriefe II, 147.) Siehe auch, was van Mander (161<sup>b</sup>) über die Art zu arbeiten des Frans Floris sagt.

291. Am 17. August 1638 schreibt Rubens von seinem Landsitze Steen an seinen Schüler Lucas Faid'herbe, der sein Haus in Antwerpen zu bewahren scheint, er möge ihm eine Tafel mit drei Köpfen schicken oder selbst bringen — aber wohl verwahrt, damit man sie nicht auf der Reise sehen könne. Im letzteren Falle solle er alles wohl verschliessen und keine Originale im Atelier stehen lassen. (Guhl: II, 212.)

292. Beffroi: I, 18 f.; IV, 77.

293. 48 *liv. par.* sind 4 *Pond grooten Vlaamsch* = 24 Gulden.

294. van Mander: 168; siehe auch 166<sup>a</sup>, wo van Mander von dem holländischen Maler Rijckaert Aertsz (1482—1577), einem Schüler von Jan Mostart berichtet, dass er sich von Harlem nach Antwerpen begab, dort 1520 in die Malergilde trat und seine Zeit damit hinbrachte, die Fleischpartien in den Bildern anderer Maler gegen das übliche Entgelt zu malen.

295. Hier ist auch an die „Opferung Isaaks“ in der Münchener Pinakothek (No. 332) zu erinnern, unter der wir lesen: „Rembrandt verändert en overgeschildert, 1636.“

296. G. H. de Loo: *Catalogue Critique de l'expos. de tabl. flamands à Bruges*, 1902: 57.

297. van Mander: 158.

298. *Catalogue raisonné*, La Haye: 233; Bredius: *Rijks-*

*museum*: 155; *Cat. der Schilderijen v. het Gemeente-Museum van s'Gravenhage*: 1890: 53. — Von Gillis Coignet berichtet von Mander (179<sup>a</sup>), er habe die Kopien seiner Schüler als eigenhändige Arbeiten verkauft, wenn er nur hier und da eine Kleinigkeit daran gemacht hatte.

299. Siehe Seite 108.

300. van Gool: I, 90.

301. Houbraken: III, 237. — Weyerman: III, 85 f.

302. van Mander: 174. — van den Branden: 272. —

Antwerpsch Archievenblad: 307; 327.

303. van den Branden: 295.

304. Sandrart: I, 79.

305. Baes: 115.

306. „ . . . . onse achter-uyten,  
Waer toe d'Italianen ons van buyten  
s' Landts toe gebruycken, want der Nederlanders  
Achten sy in Landtschap cloecke verstanders,  
Als sy ons yewers in souden verheffen,  
Maer willen ons in Beelden overtreffen“ (van Mander:  
*Den Grondt der Edel vry Schilder-const*, Kap. 5, 13.)

307. van Mander: 148; 149. Vgl. auch die Bemerkungen  
uf Seite 185<sup>b</sup> oben.

308. Thausing: 117; 123.

309. Baes: 117.

310. van den Branden: 1089.

311. Antwerpsch Archievenblad: 390. — van den  
Branden: 312 f.

312. van den Branden: 652.

313. „Duyvelshoek“ — sagt Weyerman — „ist ein be-  
rühmter Platz in Amsterdam, bewohnt von einer schlimmen  
und gefährlichen Canaille.“ (Weyerman: II, 195 f.)

314. *Catalogue raisonné*, La Haye: 65. Allerdings war  
dieses Bild gemalt als Geschenk der Lukasgilde von Antwerpen  
für ihren Anwalt, den Advokaten van Bavegom als Dankbeweis  
für seine Dienste. (van den Branden: 972.)

315. Bis auf ein Fragment in Frankfurt a. M. verschollenes  
Bild; bekannt nur durch eine Kopie in Liverpool. (Loo: 6, 22.)

316. Loo: 23; 98; 7; 54.

317. Siehe z. B. den „*Ecce Homo*“ im Museum zu Brüssel No. 49. Auch Schongauers „Flucht nach Ägypten“ ist mehrfach übersetzt worden.

318. *Le livre des peintres de Carel van Mander, Traduction par Henri Hymans*: I, 136 f. — Loo: 109. — van Mander: 199. — Bekannt sind sechs Stiche, in denen Goltzius den Stil von Dürer, L. v. Leyden, Raffael, Bassano, Mazzuola, Baroccio nachahmt. (Immerzeel: I, 288.) — Lukas van Leyden hat übrigens selbst die Stiche des Marc-Anton sehr ausgiebig benutzt. — Von seinem Lehrer Pieter Vlerick (1539 bis 1581) berichtet van Mander (169<sup>a</sup>), er habe sich nicht gescheut auch allerlei nach Stichen und Bildern Tizians zu malen, und von Michiel Coxie, er sei böse auf Jeroom Kock gewesen, dass er die sogenannte „Schule von Raffaël“ stach, aus der er (Coxie) viel in seinem Altarbilde in St. Gudula zu Brüssel verwandt hatte. (176<sup>a</sup>.)

319. Martin: 121 Anm. 1.

320. Ältere Pinakothek: No. 925.

321. van den Branden: 968 f.

322. Weyerman: II, 133; III, 265 f.; IV, 36.

323. Houbraken: II, 253.

324. Gerard de Lairese: *Groot Schilderboek*; II druk; Haarlem, 1740: I, 50 f.

325. van Gool: II, 48.

326. Roger de Piles: *Beknoopt verhaal van het Leven der vermaardste Schilders*. Amsterd. 1725. Übersetzung nach der französischen Ausgabe vom Ende des 17. Jahrhunderts. — Fehlt wie so manches in der Bibliographie von van Someren.

327. Crowe und Cavalcaselle: 201 f.

328. Es waren die Malergilden, die auf das Signieren der Bilder und Bildwerke drangen. Man wollte dadurch ein Kontrollmittel gewinnen, ein Ursprungszeichen, durch das die heimische Ware von der fremden unterschieden würde. Es handelt sich also um eine Schutzmassregel für den Markt. (Vgl. Baes: 125.) Signaturen aus Künstlerstolz, wie die Jans van Eyck (trotz seiner bescheidenen Devise), sind lange etwas ganz Vereinzeltertes.

329. „Item zo wat manne, die anderen zyn werck onderhinghe, die soude verbueren X *et* p. of hy dorste verclaersen by zynen heet dat hy daerof niet en wiste.“ (Keuren: 24.)

330. Guicciardini: 113.

331. van den Branden: 230 f.

332. In der Sammlung Heseltine zu London befindet sich ein kleines weibliches Brustbild aus der Schule Rogiers van der Weyden um 1450—1460, das auf der Rückseite in der Schrift des 16. Jahrhunderts die Signatur: *Johannes van Eyck* MIIIJ<sup>c</sup>XXV trägt. (Weale: 40. — Loo: 21.)

333. No. 288 und 355.

334. van Mander: 177<sup>b</sup>.

335. Weyerman I, 268. — III, 87 f. gibt Weyerman ein charakteristisches Beispiel für seine Behauptung. Der Historien- und Bildnismaler Nikolaas Pieters (1648—1721) aus Antwerpen, ein Schüler von Pieter Eyckens, ging — wie so viele niederländische Maler — früh nach England. Dort malte er für Godfried Kneller und später für andere Porträtmaler Hintergründe und Gewänder, bis er sich endlich dem Kunsthandel zuwandte. Weyerman kannte ihn gut und lobt seine Fähigkeit in der Art von Rubens zu malen. Er berichtet von ihm, dass er 3—4 mal im Jahr mit dem Paketboot von London nach Holland fuhr, wo er Bilder, schöne Zeichnungen und auserlesene Stiche aufkaufte, die er mit beträchtlichem Nutzen an die englischen Lords und Londoner Kunstfreunde zu verhandeln wusste. Er liess auch ein paar seiner eigenen Zeichnungen, die à la Rubens gemacht waren, durch einen Antwerpener in Holland verkaufen. Dieser erhielt für die beste 120, für die geringste 80 fl. Ferner malte Nikolaas Bilder auf italienische Leinwand, die dann als italienische Malereien verkauft wurden; auch übermalte er Rubensstiche mit 2—3 Farben, die von den Kunstkennern als ebensovielen Entwürfe des Meisters begrüsst wurden. — Solchen übermalten Stichen begegnet man in Galerien (z. B. in der Akademie zu Venedig solche von A. van de Velde) und Inventaren öfter. „Een Mariebeelden, op print geschildert,“ befand sich unter den Bildern, die der Maler Peeter van der Heyden zu Antwerpen dem Maler Hans Verluyten am



26. März 1642 verpfändete. (Antwerpsch Archievenblad: 334.)

336. van den Branden: 847 f.

337. Busscher: 353. — Baes: 93.

338. van Gool: II, 412.

339. O. H. III, 182; IV, 9.

340. Antwerpsch Archievenblad: 381 f. Hier sind nur die genauer bezeichneten Bilder aufgezählt; im ganzen waren es über 700. Der Prozentsatz der Kopien dürfte daher noch erheblich grösser gewesen sein. Siehe auch van den Branden: 686.

341. Weyerman II, 212. — Wenn man die Weyerman'schen Behauptungen dieser Art auch als etwas übertrieben ansehen muss, so bleibt, wie sich aus dem Vergleich mit Nachrichten anderer Schriftsteller entnehmen lässt, immer noch genug, um sie in allem Wesentlichen richtig erscheinen zu lassen.

342. Laborde: I, 12; 17. — Crowe und Cavalcaselle: 18 f. — Hymans: *Karel van Mander*: I, 101 etc.

343. Weyerman: II, 261. — Houbraken: II, 210 f.

344. Houbraken: III, 109.

345. Ao. 1386 erhält Melchior Broederlam 60 frs. für die Bemalung des Wagens der Herzogin. Sein Jahresgehalt als Hofmaler betrug 200 frs. (Crowe und Cavalcaselle: 20 f.)

346. Im Hallenmuseum zu Brügge befindet sich eine einsitzige seeländische Prachtkutsche, geschmückt mit vier Landschaften.

347. Sorbière: „*Lettres et Discours*“, zitiert nach Martin: 89.

348. O. A. III, 81.

349. Die Klaviere wurden, wie viele niederländische Bilder zeigen, namentlich auf der Innenseite der Deckel und auf den Türen häufig mit Landschaften, mythologischen Szenen etc. bemalt. Paul Bril malte dergleichen um 1570 zu Antwerpen. (van Mander: 205<sup>b</sup>.) Pieter Isaacs und Karel van Mander erhielten 1606 von der Stadt Amsterdam für das Bemalen des Stadtklaviers 300 fl. (1200 Mark) und als Geschenk noch zwei Rosenobels (64 Mark). (O. H. III, 176 f.) Unter dem Inventar der Weintaverne „*Musica*“ zu Antwerpen fand sich am 17. Januar 1623 „eine Orgel mit Klavier und viel



Registern“, die von den Malern Franchoy's Borsse, Octavio van Veen und Snellincks bemalt war; ferner ein Klavier, bemalt von Marten und Daniel de Vos; ein weiteres mit der Geschichte des verlorenen Sohnes von Marten de Vos und ein kleines Instrument „gemalt nach Marten de Vos“. (Antwerpsch Archievenblad: 323.) — Auch die Orgeltüren der holländischen Kirchen waren bemalt von Meistern wie S. de Vlieger, C. van Everdingen, J. G. van Bronchorst, Th. van der Schuur, F. Tideman, G. Hoet d. Ä. u. a.

350. Die meist blauweissen Steingutplatten, deren jede eine in sich geschlossene Darstellung zeigen konnte, oder von denen eine ganze Serie ein Bild gab und auch wie ein solches gerahmt wurde, wurden manchmal von den grössten Künstlern gezeichnet. Sehr viel wurden auch Stiche als Vorlagen dafür benutzt. Beispiele von gerahmten Kachelserien im *Rijksmuseum* zu Amsterdam. Vgl. auch O. H. I, 52 f.

351. O. H. VI, 35 f.

352. Sandrart schreibt, dass zu seiner Zeit immer 24—25 Kinder vornehmer Familien bei Gerard Honthorst (1592—1660) zu Utrecht lernten. (I, 303.) Nach Houbraken erhielten auch fürstliche Personen von ihm Unterricht. (I, 150.) — Van Gool sagt: „Zur Zeit Daniel Harings (1636?—1706) war es Mode, dass nicht allein brave und begüterte Bürger, sondern selbst hochstehende, ansehnliche Leute ihre Kinder zeichnen lernen liessen. (I, 69.)

353. Galesloot: „*Documents relatifs à la formation et à la publication de l'ordonnance de Marie-Thérèse* du 20. März 1773: 88. — Vgl. die Bemerkung van Manders (172<sup>b</sup> unten) über den jungen porträtmalenden Edelmann, der nicht unter die Maler gerechnet werden wollte. — David Teniers d. J., der sich um den Adel bemüht hatte, sollte ihn erhalten (1657), jedoch unter der Bedingung, dass er keine Malereien mehr ausstelle oder für Geld male. (van den Branden: 1002.)

354. Sorbière: *Lettres et Discours. Lettre IV à Monsieur de Bautru*. Manuskript auf der *Bibliothèque Nationale* zu Paris No. Z. 2184; zitiert nach Martin: 95.

355. Einst in St. Bavo zu Harlem, jetzt im *Mauritshuis*, im Haag. (No. 52.)

356. van Mander: 129; 130<sup>b</sup>; 158; 162<sup>b</sup>; 164<sup>b</sup>; und in der Biographie van Manders. — O. H. VII, 5. — O. A. 34 f. — Hymans: Carel van Mander, I, 10 (*Introduction*).

357. Houbraken: III, 329 f.; Bredius: *Jaarboekje*: 65 f.; O. H. II, 112 f.

358. O. H. II, 90; XVII, 4. — Bredius: *Jaarboekje*: 65.

359. Houbraken: I, 87; III, 3. — Martin: 71 f.; 84.

360. O. H. X, 220. — *Catal. raisonné*, La Haye: VIII f.

361. Antwerpsch Archievenblad: XXI, 298 f. — van den Branden: 303; 312.

362. de Bie: 9; 11; 197 f. — van den Branden: 951 f.; 1067 f.; 1101.

363. Bredius: *Rijksmuseum*: 88. — von Zesen: 361.

364. Guhl: II, 148.

365. O. H. IX, 107 f. und O. H. XIV, 177. — Hierzu auch noch folgendes Beispiel: Der Kapitän Joris de Caullery, später Weinhändler im Haag, der sich 1658 auf dem Schiff „Utrecht“ unter dem Lt.-Admiral van Wassenaer auszeichnete, hinterliess seinen Kindern sechs Porträts von sich, die von Pouwels Lesire; Moyses Vuyttenbroeck; Louys Queborn; A. van Dijck; Rembrandt und Jan Lievens gemalt waren. (O. H. XI, 127 f.) Es wäre interessant, wenn die Möglichkeit gegeben wäre, Porträts desselben Mannes von Rembrandt und van Dijck zu vergleichen.

366. van den Branden: 491; 385; 650 f.; 802 und van Mander, Ausgabe von J. de Jongh 1764; I, 94, Anm. 2.

367. Als Frans Pourbus 1581 starb, wurden folgende noch ausstehende Posten eingezogen:

Für (2) Porträts eines gewissen Italieners .	18 fl. =	72 Mark.
„ ein kleines Mädchenporträt. . . . .	6 „ =	24 „
„ ein Porträt der Frau von F. Spierincx	8 „ =	32 „
„ ein Porträt von Willem Dries, gemacht nach dem Tode . . . . .	8 „ =	32 „
„ ein Stück Malerei für B. Hoefnagel enthaltend eine Anzahl Porträts, geschätzt von den Vorstehern der Malergilde auf 25 Pfund Vlämisch . . . .	150 „ =	600 „

Für ein Stück Malerei, darstellend die

Predigt des Täufers . . . . . 114 fl. = 456 Mark.

„ die Porträts von B. Hoefnagel und

Frau . . . . . 18 „ = 72 „

(van den Branden: 282 f.) — Wenn man 10—14 Tage Arbeit auf ein Bildnis rechnet, so ergibt sich eine Tagesquote von 2,50 Mark.

368. Baes: 80.

369. Noch 1586 findet man ein Beispiel hierfür: In diesem Jahre erhielt F. Franck zu Antwerpen 144 *livres de gros* für ein Hochaltarbild, das von den Dekanen der Gilde taxiert worden war, während der Schreiner 150 *livres de gros* für den Rahmen bekam. (Baes: 123.)

370. Vgl. zu vorstehendem: Baes: 39; 84 f.; 81; 120; 122 f.

371. Baes: 161.

372. Houbraken sagt in der Biographie des Cornelis Poelenburg († 1660): „Es scheint aber, dass dieses Jahrhundert nur jene Künstler schätzte, welche Rom gesehen hatten; denn die meisten Maler jener Zeit sind in ihrer Jugend dort gewesen.“ (I, 128.) — In der Biographie des Matheus Terwesten (1670 bis nach 1750) sagt van Gool: „Von einem Besteller gefragt, ob er in Rom gewesen, antwortete er: nein, worauf bei dem Betreffenden die Achtung vor seiner Künstlerschaft sank.“ (I, 314.) — Der Amsterdamer Maler Jacques de Ville († 1665) äusserte sich, die niederländischen Maler verhielten sich zu den italienischen wie Kapitäne zu Generalen. (O. H. XVII, 86.)

373. Busscher: 121; 222.

374. Busscher: 236; 240; 247; 249 und 353 f.

375. Reproduziert: „Kunst für Alle“ XIV, 339, zu dem Aufsatz: „Alte und neue Akademien“ von G. Habich.

376. Busscher: 140 f.

377. Busscher: 153.

378. Aus Dr. med. Otto Sperlings *Selfbiografi oversat i Uddrag, efter Originalhaandskriftet af S. S. Birket Smith*, Kjöbenhavn, 1885; zitiert bei R. Vischer: Rubens, pag. 72.

---

## Register.

- van Aelst, Evert: 31.  
 van Aelst, Willem: 106. 108.  
 Aertsen, Pieter: 6. 165. 166. 210.  
 Aertsz, Rijckaert: 211.  
 Akademien: 63. 64. 67. 73. 74. 76.  
 163. 179.  
 Albert und Isabella, Erzherzog-  
 paar, Statthalter der spanischen  
 Niederlande: 98. 146. 176.  
 Aleydis, Witwe von Jan van  
 Avennes: 186.  
 Alost: 152.  
 Amsterdam: 11. 16. 19. 29. 30.  
 32. 33. 35. 41. 42. 44. 48—50.  
 56. 71—73. 80. 84. 91. 92. 94.  
 97. 101. 103—113. 128. 130.  
 157—159. 164—167. 173. 174.  
 177. 188. 190. 194. 199. 203.  
 204. 209. 210. 212. 215.  
 Amsterdam, *Rijksmuseum*: 30.  
 124. 125. 135. 161. 202. 216.  
 Amsterdam, *Rijksprentenkabinet*:  
 92. 113. 194.  
 Anonimo Morelliano: 78.  
 Antonides, J.: 108.  
 Antwerpen: 6—9. 14. 16. 25.  
 26. 31—34. 38. 41. 53. 62—64.  
 72. 73. 75. 76. 81. 82. 84. 86.  
 91. 92. 95—97. 114. 118. 132.  
 133. 140. 146. 147. 154—156.  
 160. 161. 163. 171. 172. 175 bis  
 177. 180. 184—186. 188. 192.  
 193. 196. 198. 200. 201. 203.  
 209—212. 214. 215. 218.  
 Antwerpen, Museum: 17. 183.  
 207.  
 van Apshoven, Ferdinand II.: 132.  
 Arras: 75.  
 August der Starke von Sachsen:  
 82.  
 Auktionen: 37—52. 66. 95. 100.  
 109. 116. 117. 119. 155. 192.  
 193—195.  
 Ausstellungen: 56. 59—74. 105.  
 197.  
 van Avennes, Jan: 186.  
 Backer, Adriaen: 108. 110.  
 Backer, Harmen: 112.  
 de Backer, Jaques: 115.  
 Baes, Edgar: 56.  
 Bakhuizen, Ludolf: 72.  
 Baldinucci, Filippo: 143.  
 Baldung, Hans, genannt Grien:  
 201.  
 van Balen, Hendrik: 76. 85.  
 198. 207.  
 Balliuw (Baljuw): 143.  
 Bamboccio, siehe de Laar, Pieter.  
 Barentsz, Dierick: 166.  
 Bart: 94.  
 Baroccio, Federico: 213.  
 Bassano (Jacopo da Ponte): 111.  
 167. 213.  
 Bauernbreughel, siehe Breu-  
 ghel, Pieter d. Ä.  
 Bavai: 81.

- van Bavegom: 212.  
 Beaumez, Johan: 160.  
 van der Becke, genannt van Cleve, Joos: 115. 121. 143.  
 Beckerath, Sammlung, Berlin: 208.  
 Becker, Harmen: 164. 168.  
 Bent, römische: 31. 79. 203.  
 van den Berge, Pieter: 113.  
 Bergen in Norwegen: 18.  
 de Berghe, Gillis: 88.  
 van Berghem, Nikolas: 51. 88. 146.  
 Berkheijden, Job: 161. 210.  
 Berlin: 106.  
 Berlin, Museum: 148. 165.  
 van Beijeren, Abraham: 21. 46. 53. 88.  
 de Bie, Cornelis: 91. 110. 167. 172.  
 Bloemaart, Abraham: 202.  
 Bloemaarts: 160.  
 Blondeel, Lancelot: 122.  
 Blondel de Gagny: 76.  
 le Blon, Michiel: 93. 159.  
 de Bloot, Pieter: 21. 87.  
 Böcklin, Arnold: 207.  
 Boel, Pieter: 160.  
 du Bois, Hendrick: 22.  
 Bol, Ferdinand: 71. 111. 130.  
 Bol, Hans: 18. 156.  
 Bommel: 201.  
 de Bondt, Jan: 57.  
 Bonnecroy, Jan Baptist: 133.  
 Boots, Jan: 98.  
 Bordone, Paris: 107.  
 van Borm, Jan: 40.  
 Borsse, Franchoy: 216.  
 van den Bos, Lambert: 167.  
 Bosschaert, Ambrosius: 110.  
 Bosschaert, Jan Baptist d. Ä.: 87.  
 van den Bossche, Balthazar: 35.  
 van den Bosch, Jan: 32.  
 Bosch, Jeronimus: 6. 78. 156.  
 van den Bosch, Pieter: 110. 168.  
 Both, Andries: 80.  
 Both, Jan: 57. 80. 167.  
 Boudewyns, Anthonie François und Pieter Bout: 94.  
 de la Bouëxière: 77.  
 le Bougeteur, Marc: 185.  
 Bout, siehe Boudewyns.  
 Bouts, Dierick: 52. 121. 135. 179.  
 Brabant: 8. 15. 18. 160.  
 Bramer, Leonhard: 21.  
 van den Brande, Christian: 139.  
 van den Branden, F. Jos.: 19. 31. 95. 157.  
 Brant, Isabella: 175.  
 Braunschweiger Galerie: 17.  
 de Bray, Jan: 88.  
 de Bray, Salomon: 92.  
 van Bredael, Jan Frans: 96.  
 van Bredael, Josef: 95. 96.  
 van Bredael, Pieter: 132.  
 Bredius, Abraham: 111.  
 van Breenbergh, Bartholomeus: 104.  
 Breughel (Brueghel), Jan I., siehe Sammetbreughel.  
 Breughel, Jan II.: 55. 145.  
 Breughel, Pieter d. Ä.: 6. 27. 165.  
 Brill, Paul: 104. 159. 215.  
 van den Broeck, Elias: 96.  
 Broeckmann: 49.  
 Broederlam, Melchior: 160. 215.  
 van Bronchorst, Jan G.: 216.  
 Brouwer, Adriaen: 32. 85. 94. 113. 157.  
 Brügge: 3. 6. 7. 15. 18. 55. 60. 75. 77. 81. 139. 148. 149. 166. 184. 190. 196.  
 Brügge, „Freiheit“: 185.  
 Brügge, Hallenmuseum: 215.  
 Brügge, Johanneshospital: 183.  
 Brügge, Primitivenausstellung: 156. 207.  
 Brügge, Städtisches Museum: 207.  
 van Brugge, Johan: 112.  
 Brüssel: 7. 8. 26. 60. 75. 76. 160. 195. 209. 213.  
 Brüssel, Museum: 213.

- Bruyn, Barthel: 201.  
 von Buckingham, Herzog: 115.  
 Bueckelaer, Joachim: 141. 166.  
 196.  
 de Bye, Johan: 169.  
 Bynnyrch, Alexandrine: 116.  
 Bynnyrch, Simon: 15. 116.  
  
 de Cachiopin, Giacomo: 157.  
 Calfspoot, N.: 21.  
 Callot, Jacques: 149.  
 Camerarius, Adam: 110.  
 Campin, Robert: 160.  
 del Campo, Jan Baptist: 35. 55.  
 van de Capelle, Johannes: 177.  
 Caracci, Annibale: 150.  
 da Caravaggio, Polidoro: 148.  
 159.  
 Carleton, Sir Dudley: 54. 174.  
 211.  
 Carmen, Adriaen: 132.  
 Cassel, Galerie: 118. 119.  
 Cassel, Landgraf von Hessen —:  
 82. 119.  
 van Cattenburch, Dirck: 32.  
 de Caullery, Joris: 217.  
 Caijmax, A.: 21.  
 de Charolais, Graf: 185.  
 China: 84.  
 de Choiseuil, Graf: 77. 170.  
 de Claeuw, Jaques: 46.  
 de Clerck: 76.  
 van Cleve, Claes: 146.  
 van Cleve, Hendrick: 143.  
 van Cleve, Joos, siehe van der  
 Becke.  
 van Cleve, Marten: 143.  
 Cock, Jeroom: 90. 114. 213.  
 Cock, Mattijs: 114.  
 Codde, Pieter: 106.  
 Codde, Roelof: 104.  
 Coenraarts, Peter: 97.  
 Coignet, Gillis: 143. 212.  
 Collaert, Jan: 87.  
 van Collin, P.: 172.  
  
 Collyer, Ed.: 88.  
 Coinaghi, P. und D. in London:  
 207.  
 Coninxloo, Gillis: 18. 33. 190.  
 210.  
 Coninxloo, Hans: 33. 191.  
 de Conti, Prince: 77.  
 de Cooge, Abraham: 90.  
 Cook, Sammlung, in Richmond:  
 111.  
 Coornhert: 98.  
 Coques, Gonzales: 124. 127. 147.  
 149. 150. 209.  
 Corham, Lionel: 115.  
 Cornelis, Albert: 15. 139.  
 Cornelisz, Cornelis van Harlem:  
 166. 202. 210.  
 Courtray: 4.  
 Coustain, Pierre: 52.  
 van Coxcie, Michael: 140. 144.  
 213.  
 van Coxcie, Raphael: 53. 140.  
 149. 192.  
 van Craesbeeck, Joost: 87. 101.  
 de Crayer, Gaspard: 192.  
 Crepu, Nikolaas: 32.  
 Cretser, siehe Kretzer.  
 van den Cruyse, Gijsbrecht: 31.  
 Cuyp, Aelbert: 88. 161. 180.  
 Cuyp, Benjamin: 21.  
  
 Dänemark: 82.  
 van Dalen: 10.  
 Dalens, Dirck: 45. 46. 87. 107.  
 van Dam, Wouter: 133.  
 Danzig: 18.  
 Daret, Jacques, siehe Flémalle.  
 David, Gerard: 78. 141.  
 Davits, Wouter: 19.  
 Davy, Robert: 184.  
 Decker, Jan Willemsz: 10. 57.  
 Deegbroot, Daniel: 157.  
 Delen, Adriaan: 19.  
 Delff, Jacobus: 142.  
 Delft: 29. 36. 115. 195. 209.



- Desrivaux, Gesandtschaftsattaché: 170.  
 Deutschland: 80. 82.  
 Diamant, Abraham: 33.  
 van Diepenbeeck, Abraham: 150.  
 Diepraem, Abraham: 94.  
 Dierick, Franz: 204.  
 Dionysius Areopagita: 152.  
 Domenichino (Domenico Zampieri): 148.  
 Dordrecht: 12. 29. 94. 116.  
 Dorizi, Claudio: 56. 196.  
 Dou, Gerrit: 101. 111. 126. 133. 137. 169. 181. 209.  
 Doudijns, Willem: 107. 136.  
 Dresden, Gemäldegalerie: 124. 125.  
 Dries, Willem: 217.  
 Droochsloot, Joost Cornelisz: 35.  
 Duarte: 113.  
 Dujardin, Carel: 107.  
 Dunkelgud, Hinrich: 18.  
 Dürer, Albrecht: 78. 82. 112. 115. 136. 144. 167. 184. 200. 201. 213.  
 van Dijck, Antoon: 40. 76. 95. 111. 118. 131. 147. 149. 150. 159. 167. 175. 178. 217.  
 van Dijck, Cornelis: 205.  
 van Dijk, Jan: 73.  
 van Dijk, Philips: 82. 119.  
  
 van den Eeckhout, Gerbrand: 106.  
 van Effen, Justus: 100. 101.  
 von Ehrenberg, Wilhelm Schubert: 147.  
 Elsheimer, Adam: 82.  
 Emden: 33.  
 England: 82. 83. 142. 214.  
 Eugen, Prinz: 113.  
 Evelyn, John: 20. 21. 22.  
 van Even, M. E. in Loewen: 207.  
 van Everdingen, Cesar: 216.  
 van Eyck, Brüder: 5. 55. 78. 140. 147. 183. 213. 214.  
 van Eyck, Kasper: 55.  
 van Eyck, Witwe Jans: 196.  
 Eyckens, Pieter: 146. 214.  
  
 Fabritius, Barent?: 167.  
 Fälschungen: 151—157. 214.  
 la Fargue, Paul Constantin: 118.  
 Farnese, Alessandro, Herzog von Parma: 25.  
 Faijdherbe, Lucas: 208. 211.  
 Ferrara: 200.  
 Fitzherbert, Alleyne: 83.  
 Flandern: 15. 18.  
 Flémalle, Meister von: 148. 160.  
 Flemming, General-Feldmarschall: 82.  
 Flinck, Govert: 104. 150. 208.  
 Floquet, Bartholomeus: 96.  
 Florents V., Graf von Holland: 186.  
 Floris, Frans: 33. 111. 122. 143. 167. 210. 211.  
 Fokke, Simon: 194.  
 Fouquet: 77. 113.  
 Francen, Abraham: 113.  
 Francken, Ambrosius I.: 53. 146.  
 Francken, Ambrosius II.: 51.  
 Francken, Frans I.: 16. 33. 124.  
 Francken, Frans II.: 51. 76. 207.  
 Francken, Sebastiaen: 171.  
 Frankfurter Messe: 81.  
 Frankfurt, Städtisches Institut: 125. 208. 212.  
 von Freese: 82.  
 Freitagmarkt: 13. 19. 39. 40. 41. 49. 186. 192. 193. 202.  
 Friedrich Wilhelm, der „Grosse Kurfürst“: 105. 106. 110.  
 van Fromantieu, Hendrick: 106.  
 Fijt, Jan: 33. 40. 145. 204.  
  
 Gabron, Willem: 92.  
 Galle, Philipp: 123.

- van der Geest, Cornelis: 175 bis 177.  
 de Gelder, Aart: 125. 126. 208.  
 Generalstaaten, die: 13.  
 Gent: 7. 24. 49. 53. 60. 75. 86. 152. 153. 186. 192. 210.  
 Genua: 78.  
 Gerards: 169.  
 St. Germain de Près: 75. 76. 199. 200.  
 Gillemans, Jan Pieter: 146.  
 Giorgione (Giorgio Barbarelli di Castelfranco): 107.  
 Glauber, Jan: 96. 205.  
 Gobelins, siehe Wandteppiche.  
 Goeree, Jan: 204.  
 van der Goes, Hugo: 52. 148. 160.  
 Goestelinc, Willem: 60.  
 Goetkind, Antoon: 75. 76.  
 Goetkind, Pieter: 75. 114. 115.  
 Goetkind, Pieter II.: 97. 115.  
 Goltzius, Hendrick: 149. 213.  
 Goltzius, Hubert: 209.  
 van Gool, Jan: 96. 100. 102. 116. 117. 136. 151. 158.  
 Gorinchem: 19.  
 Gouda: 190.  
 Govaert, Jan: 99.  
 van Goyen, Jan: 46. 52. 87. 88. 93. 110. 118. 180. 181.  
 Goyvaerts, Abraham: 50. 92.  
 de Graa, Melchior: 132.  
 Grammont: 60.  
 's Gravenhage, siehe Haag.  
 Gravezend: 128.  
 Gravuren: 6. 28—30. 92. 99. 114. 135. 149—151.  
 de Grebber, Antoni: 205.  
 de Grebber, Frans Pietersz: 57.  
 Greenwich: 128.  
 Griffier, Jan: 128.  
 Grimani: 78.  
 van Grondesteyn, Willem: 94.  
 Guicciardini, Lodovico: 26. 115. 154.  
 Gulden Esel, siehe del Campo. Haag: 10. 19. 29. 37. 44—49. 53. 57. 67. 94. 107. 116—119. 162. 169. 203. 205. 217.  
 Haag: *Mauritshuis*: 147. 170. 216.  
 Habsburg, Sammler aus dem Hause —: 82.  
 van Haecht, Cornelis: 177.  
 van Haecht, Hans: 54. 75. 76.  
 van Haecht, Tobias: 97. 143. 146.  
 van Haecht, Willem: 177.  
 Hals, Frans: 21. 111. 178. 180.  
 Hamburg, Kunsthalle: 17.  
 Hannemann, Adriaen: 53.  
 Hannot, Johannes: 169.  
 Hansestädte: 81.  
 Hardimé, Simon: 146.  
 Harings, Daniel: 216.  
 Harlem: 19. 29. 50. 56. 57. 161. 165. 166. 186. 190. 211. 216.  
 Harlem, Museum: 56. 136. 165.  
 van Harp (Herp), Gerard: 101.  
 Heda, Willem Klaasz.: 88.  
 van Heemskerck, Marten: 149. 165. 166.  
 de Heere, Lukas: 210.  
 van Hellemont, Mattheus: 31.  
 van der Helst, Bartholomeus: 104. 111. 167.  
 van Helt-Stockade, Nikolas: 167.  
 Hennekijn, Pouwel: 104.  
 Henstenburgh, Herman: 87.  
 Herzogenbusch: 10. 94.  
 Herregouts, Hendrik: 149.  
 Heseltine, Sammlung, London: 214.  
 de Heusch, Willem: 57.  
 van der Heyde, Carel: 46.  
 van der Heyden, Peeter: 214.  
 Hinloopen, M. T.: 72.  
 Hobbema, Meindert: 87. 118. 180.  
 van der Hoecke, Jan: 33.  
 Hoefnagel, B.: 217. 218.

- Hoet, Gerard d. Ä.: 216.  
 Hoet, Gerard d. J.: 114. 116—119.  
 170.  
 van der Hoeven, Willem: 94.  
 Hofstede de Groot, Cornelis:  
 210.  
 Holbein, Hans, d. J.: 82. 107.  
 111. 118.  
 Holbeinmadonna in Dresden: 159.  
 van Holland, Nicolas: 187.  
 Holland, Provinz: 16. 20. 170.  
 den Hollander, Jan: 15.  
 Holländische Kolonien: 84.  
 de Hondekoeter, Melchior: 88.  
 106.  
 Hondius, Hendrick: 174.  
 Honorare: 97. 98. 139. 140. 143.  
 145. 152. 168. 172. 173. 178.  
 179. 192.  
 van Honthorst, Gerard: 133.  
 167. 211. 216.  
 Hooft: 16.  
 Hoogeveen, Dr.: 169.  
 de Hoogh, Pieter: 88. 180.  
 van Hoogstraaten, Samuel: 70.  
 88. 100.  
 Hoogvliet, Arnold: 93.  
 Houbraken, Arnold: 103. 105.  
 113. 126. 142. 150. 161. 167.  
 169.  
 van Huchtenburg, Johan: 158.  
 Huybrechts, Kasper: 55.  
 Huyghens, Constantijn: 83. 150.  
 174. 175.  
 van Huysum, Jan: 93.
- Immenraet, Andries: 172. 173.  
 van Immerseel, Chrysostomus:  
 98.  
 Indien: 150.  
 Innozenz III., Papst: 189.  
 Isaacksz, Isaak: 132.  
 Isaacksz, Pieter: 215.  
 Italien: 77—80. 107. 143. 158.  
 175. 179. 180.
- Italienische Bilder: 56. 79. 104. 107.  
 109. 114. 118. 167. 171—173.  
 180.  
 Italienische Bilder, falsche: 83. 105  
 bis 108. 214.
- Jacobsz, Dirck: 166.  
 S. Jago di Compostella: 18.  
 Jansz, Govert: 110.  
 du Jardin, Karel: 94.  
 Jerusalem, 77.  
 Jetswaart, David: 113. 114.  
 de Jonge, Clement: 113.  
 de Joode, Geeraard: 90.  
 Jordaens, Hans: 51. 97.  
 Jordaens, Hans d. J.: 76.  
 Jordaens, Jakob: 55. 71. 167. 195.  
 211.  
 de Julienne: 77.
- van der Kabel, Ary: 150.  
 Kalf, Willem: 88. 104. 106.  
 Karl I. von England: 83.  
 Karl II. von England: 105.  
 174.  
 Karl V.: 98.  
 Karl der Grosse: 75. 186. 189.  
 199.  
 Katharina II. von Russland:  
 170.  
 van Kessel, Jan I.: 173.  
 van Kessel, Jeroom: 192.  
 Key, Willem: 110. 167.  
 Kittesteyn, Cornelius: 57.  
 Kneller, Godfried: 142. 214.  
 Kock, Jeroom, siehe Cock.  
 de Kock, Lukas Cornelisz: 87.  
 Koeberger, Wenceslaus: 87.  
 Koeln: 80. 81. 200. 201.  
 de Koninck, Philips: 104. 106.  
 111.  
 de Koninck, Salomon: 110.  
 Kools, Jan: 116.

- Kopien: 17. 41. 95. 131. 135. 136.  
157—160. 171. 180. 208. 210.  
212. 215.
- Kretzer, Marten: 104. 111. 164.  
167. 168.
- de Laar, Pieter: 80. 167.
- van der Laen, Amb.: 21.
- Laghteropius, Nicolaes: 162.
- de Lairesse, Gerard: 16. 94. 106.  
150. 151. 161. 205. 207. 209.
- Lambrechtsz, Jan Baptist: 16.
- van Lamoen, Abraham: 40.
- Lastman, Pieter: 70. 108. 167.  
211.
- Law, John: 205.
- Lebrun: 77.
- Lede: 152. 153.
- Leiden: 10. 16. 19. 29. 31. 45.  
50. 52. 81. 169. 181. 187. 190.  
197. 209.
- Leipziger Messe: 81.
- Lely, Peter: 109.
- Lemmers: 82.
- Lenaerts, Hans: 33.
- Lesire, Pouwels: 217.
- van Leyden, Aertgen: 115.
- van Leyden, Lukas: 6. 27. 78.  
79. 111. 115. 149. 159. 213.
- van Leyen, Antoon: 172. 173.
- Lieftrinck, C.: 52.
- Liemaeker, Nicolaas, genant  
Roze: 34.
- van Liender, Pieter (?): 118.
- Lievens, Jan: 110. 111. 167. 168.  
217.
- Lingelbach, Johan: 106.
- van Linschoten, Adriaen: 37.
- Lionardo da Vinci: 133. 148.  
149.
- von Lippe, Graf: 166.
- Liverpool: 212.
- Loewen: 25. 52. 60. 123. 161. 187.
- Loewenfeld, Sammlung, Mün-  
chen: 124. 187.
- London: 83. 87. 105. 108. 111.  
128. 214.
- London, National Gallery: 111.  
175.
- Loots, Abraham: 76.
- Lormier: 77.
- Lorrain, Claude: 111.
- Lucas, Willem: 45.
- Luce, Lukas: 104.
- van Ludick, Lodewijck: 104.
- Lukasgilden: 120. 121. 163. 178.  
179. 192. 208. 213.
- Lukasgilde zu Asterdam: 11.  
12. 30. 41—43. 46. 47. 71. 95.  
198.
- Lukasgilde zu Antwerpen: 8  
15. 25. 34. 38. 39. 41. 54. 55.  
60. 63. 64. 116. 122. 124. 129.  
130. 155. 185. 193. 212. 217.  
218.
- Lukasgilde zu Brügge: 3. 6. 61.  
129. 130. 154. 183.
- Lukasgilde zu Brüssel: 8. 121.
- Lukasgilde zu Delft: 195. 198.
- Lukasgilde zu Dordrecht: 12.
- Lukasgilde zu Gent: 86. 140. 153.
- Lukasgilde zu 's Gravenhage:  
44—49. 53. 58. 67—71. 194.  
208.
- Lukasgilde zu Harlem: 58. 129.  
197.
- Lukasgilde zu Loewen: 130.
- Lukasgilde zu Nijmegen: 198.
- Lukasgilde zu Tournay: 198.
- Lukasgilde zu Utrecht: 9. 10.  
65—67. 129. 202.
- Luttichuysen, Simon: 88. 104.
- Lyssen: 160.
- Masseyck: 81. 201.
- Maastricht: 81. 200. 201.
- de Mabuse, Jan Gossaert: 79.  
122.
- Madrid, Prado: 148.
- Maes, Nikolaas: 181.

Mailand: 78.  
 van Male, Zegher: 4.  
 Malergilden, siehe Lukasgilden.  
 Malwel, Johan: 160.  
 de Man: Cornelis: 88.  
 van Mander, Karel: 3. 15. 18.  
     85. 93. 115. 125. 140. 141. 143.  
     149. 156. 164. 166. 184. 215.  
     216.  
 Mantegna, Andrea: 148.  
 Margarete von Parma: 79.  
 Marc-Anton Raimondi: 78. 79.  
     213.  
 Maria Theresia: 163.  
 Marinus, Michael: 21.  
 Martens, Lijsbeth: 52.  
 St. Martin d'Eckerghem: 153.  
 Martin, Nabor: 152. 153.  
 Matsijs, Jan: 123.  
 Matsijs, Joos: 123. 161.  
 Matsijs, Quinten: 6. 27. 60. 115.  
     123. 148. 155. 161. 176. 210.  
 Maximilian von Bayern, Kur-  
     fürst: 211.  
 Mazzuola, Francesco (il Par-  
     meggianino): 213.  
 van Mechelen, Jan: 75.  
 Mecheln: 4. 18. 56. 76. 79. 86.  
     140. 144. 184. 197.  
 van der Meire, Gerard: 148.  
 Meister des Marienbildes: 201.  
 Melchiorisz, Hans: 33.  
 Memling, Hans: 23. 78. 183.  
 Merken: 118.  
 Metzen, Gabriel: 108. 181. 209.  
 Meuris, J. (Jacob van Meurs?):  
     167.  
 Meyssens, Jan: 91.  
 Michelangelo Buonarroti: 78.  
     107.  
 Middelburg: 50. 91. 119.  
 Mierevelt, Jan: 141.  
 Mierevelt, Michel Jansz: 125. 141.  
     142. 202.  
 Mierevelt, Pieter: 141.  
 van Mieris, Frans: 169. 181. 209.

van Mildert, Cornelis: 33.  
 Miniaturen: 2—4. 6. 7. 15. 18. 91.  
     134. 179. 185. 207.  
 Moermans, Jakob: 75.  
 Moeyaert, Nicolaas: 88.  
 Molenaer, Cornelis: 143.  
 Molenaer, (Jan Miense?): 110.  
 Moliijn, Jan: 21. 22.  
 de Momper, Bartholomaeus: 62.  
     63. 114.  
 de Momper, Joos I.: 114.  
 de Momper, Joos II.: 31. 146. 171.  
     172.  
 de Momper, Philips: 106.  
 Moninx: 37.  
 del Mont, Deodat: 208.  
 Moritz, Prinz von Oranien: 190.  
     201.  
 Moro, Antonio: 141.  
 Mostaert, Gillis: 53. 143. 171.  
 Mostaert, Jan: 211.  
 Moucheron, Frederik: 51. 168.  
 Muller, Harmen Jansz: 91.  
 Muller, Jan Harmensz: 90. 91.  
 Muller, S. Fz.: 11.  
 München, Ältere Pinakothek:  
     23. 111. 121. 149. 176. 184. 211.  
 Münster, Friede von: 76.  
 de Musscher, Michiel: 73.  
 van der Myn, Heroman: 151.  
 Mytens, Aert: 209.  
 Naiveu, Matthijs: 133.  
 Neapel: 78.  
 van Neck, Jan: 108.  
 Neefs, Peter: 34. 145.  
 van der Neer, Aart: 52. 87. 180.  
     188.  
 van der Neer, Eglon: 132.  
 Netscher, Caspar: 107. 181.  
 Neuburg, Wolfgang Wilhelm,  
     Pfalzgraf von — 211.  
 de Nyt, Herman: 115.  
 van Nickele, Isaak: 56.  
 van Nieuwelandt, Willem: 97.

- Nieuwenkamp, W. O. J.: 127.  
 Nijmegen: 81.  
 de Nys: 193.
- van Oldenbarnevelt, Johan: 98.  
 van Ommeren, Frans: 130.  
 van Oosten, Izaak: 92.  
 Oranier: 84. 98. 142. 149. 182.  
 203.  
 Orlers, Jan Jansz: 197.  
 van Orley, Philips: 60.  
 de l'Ortie, Jehan: 184.  
 van Ostade, Adriaen: 94. 124.  
 125. 131. 136. 180. 208. 209.  
 van Ostade, Izaak: 22.  
 Ostindische Kompanie: 43. 201.  
 van Ouwater, Albert: 78. 165.  
 Ouwater, Isaak: 30.  
 van Overbeck, Bonaventura: 209.
- Padua: 78.  
 Pain et Vin, Lambert: 94.  
 Palamedes (Palamedes Palamedesz. Stevens): 18.  
 van Palermo, Antonis: 115.  
 van Palermo, Katharina: 114.  
 Palma, Jacopo il giovane: 107.  
 171.  
 Palma, Jacopo il vecchio: 107. 111.  
 Pannceels, Willem: 177.  
 Paris: 63. 74—77. 94. 96. 199.  
 200. 205.  
 Paris, Louvre: 147—149.  
 Patin, Charles: 84.  
 Patinir, Joachim: 6. 78. 115. 143.  
 144. 148.  
 van Pee, Jan: 193. 205.  
 de Peiresc, Nicolas Claude Fabri:  
 199.  
 Penrhyn, Lord: 121.  
 Pepijn, Marten: 39. 92.  
 Pepijn, Willem: 39.  
 Petersburg, Ermitage: 111. 118.  
 148.
- Peters (Peeters), Jan: 145.  
 Philipp der Gute von Burgund:  
 25. 26. 52. 86.  
 Philipp II. von Spanien: 25. 26.  
 80. 190.  
 Philipp IV. von Spanien: 86. 195.  
 Picart: 96.  
 St. Pierre: 153.  
 Pierson, Christoffel: 88.  
 Pieters, Nikolaas: 214.  
 Pietersz, Gerrit: 166. 202.  
 de Piles, Roger: 151.  
 Pinas, Jan: 52. 108. 167.  
 Plantijn-Moretus, Buchdrucker-  
 familie: 40.  
 Plantijn-Moretus-Museum: 39.  
 97. 188.  
 van Plettenberg, Graf: 117.  
 Poelenburg, Cornelis: 57. 110.  
 167. 218.  
 Polen: 82.  
 Pompeji: 207.  
 Porcellis (Percellis), Jan: 19. 110.  
 167. 168. 188. 189.  
 Portrait, das: 26. 88. 175. 181.  
 201. 202. 214. 217.  
 Portugal: 80.  
 Potter, Paulus: 111.  
 Poullain, Sammlung: 77.  
 Pourbus, Frans: 88. 217.  
 Pourbus, Pieter: 125. 190.  
 Prag, Rudolphinum: 122. 148.  
 Prasin, Sammlung: 77.  
 Preise: 8—10. 12. 16. 17. 31 bis  
 34. 36. 37. 40. 45. 46. 105. 106.  
 109—112. 118. 136. 146. 159.  
 166. 170. 174. 179—182. 185.  
 188. 189. 191. 192. 214. 217. 218.  
 Prevost, Adriaen: 15.  
 Prevost, Hugo: 15.
- Queborn, Louys: 217.  
 Quellinus, Arnoldus: 192.  
 Quellinus, Erasmus: 145.  
 Quellinus, Jan Erasmus: 32.



- Raczynsky, Sammlung: 148.  
 Raes, Jan: 139.  
 Raffael Sanzio: 107. 148. 150. 213.  
 Randon de Boisset, Sammlung: 77.  
 Rauwaert, Claes: 166. 167.  
 Rauwaert, Jakob: 164—166.  
 Ravesteyn, Anthonis: 88.  
 Rederijker, siehe Rhetoriker.  
 van Reenen, Martinus: 133.  
 Rembrandt Harmensz van Rijn: 21. 32. 83. 88. 103. 104. 108—113. 116. 118. 126. 133. 137. 149. 167. 168. 174. 177. 178. 181. 211. 217.  
 Rembrandtsz, Titus — van Rijn: 116.  
 de Renialme, Johannes: 109 bis 112. 168.  
 Reval: 18.  
 Reynolds, Sir Joshua: 83.  
 Reynst, Gerrit: 105. 173. 174.  
 Rheinlande: 80.  
 van Rhenen, Jan Willem: 35 36.  
 Rhetoriker: 13. 24—26. 64. 114. 124. 175. 190.  
 Ribera, Jusepe genannt Spagnoletto: 106.  
 Richmond: 111.  
 Rochus, Lambert: 21.  
 de Roever, N.: 100. 159. 166.  
 Roghman, Roeland: 108.  
 Rogier, Abt von Bek: 186.  
 Rom: 77—80. 96. 180. 200. 203. 218.  
 Romanistengilde zu Antwerpen: 180.  
 van Romerswale, Marinus: 210.  
 Romiti, Jean Anthony: 19.  
 de Roore, Erik: 116.  
 de Roore, Jaques: 116. 118.  
 Rooses, Max: 188.  
 Rotterdam: 16. 18. 20—22. 29. 36. 94. 128. 170.  
 Rubbens, Arnold: 150.  
 Rubens, Peter Paul: 54. 76. 83. 84. 88. 111. 115. 118. 131. 137. 138. 141. 145. 148. 156. 157. 159. 161. 167. 169. 174. 176—180. 192. 195. 199. 208. 209. 211. 214.  
 Rubensschule: 85.  
 Rudolf II., Kaiser: 166.  
 Rugendas, Georg Philipp L.: 150.  
 van Ruisdael, Jakob I.: 71. 118. 180.  
 van Ruisdael, Jakob II.: 87.  
 van Ruisdael, Salomon: 21. 57.  
 Russland: 82.  
 Rutland, Duke of: 83.  
 Ruysch, Rachel: 93.  
 Rijckaert, David III.: 131. 132.  
 de Rijckere, Bernaard: 53. 210.  
 Rysbregts (Pieter Rijsbrack?): 146.  
 Rijsel: 16.  
 Saeghmolen, Martinus: 209.  
 Saftleven, Abraham: 21.  
 Sammeling, Josse: 86.  
 Sammler: 1. 77. 78. 80. 82—84. 105. 117. 119. 120. 153. 154. 159. 163—177. 193. 196. 200.  
 Sammetbreughel: 50. 84. 96. 114. 145. 146. 169. 176. 207.  
 von Sandraart, Joachim: 125 bis 127. 143. 167.  
 Santvoort, Dirk: 104.  
 Santvoort, Pieter: 104.  
 del Sarto, Andrea: 78. 167.  
 Saventhem: 118.  
 Schaeuffelein, Franz: 201.  
 Schalken, Godfried: 112. 113.  
 Schellinks, Willem: 51.  
 Schiedam: 186.  
 Schoeff: Jan Pietersz: 46.  
 Schongauer, Martin: 21. 149. 213.  
 Schouman, Aart: 118. 133. 162.

- Schoute, H.: 194.  
 Schut, Cornelis: 34.  
 Shutters: 26. 27. 34. 35. 44.  
 van der Schuur, Theodor: 216.  
 Schuyt, Albert: 19.  
 Schweden: 18. 82.  
 Schweiz: 82.  
 Schwerin, Museum: 124.  
 Scorel, Joan: 78. 110. 208.  
 Scourion: 196.  
 Seghers, Daniel: 145.  
 Seghers, Herkules: 19. 108 bis 111.  
 Simons: 136.  
 Six, Jan: 173.  
 Sizilien: 78.  
 van Slingeland, Govert: 170.  
 van Slingeland, Pieter: 181.  
 Smits, Lodewijk: 116.  
 Smout, Clara Catharina: 116.  
 Smout, Lukas II.: 116.  
 Snellincks, Hans: 216.  
 Snyders, Frans: 131. 145.  
 van Someren, Barent: 87.  
 Sorbière: 161. 164.  
 Sorgh, Hendrick Martensz: 21.  
 Spaeingaert, Jakob: 51.  
 Spanien: 80.  
 Sperling, Otto: 137.  
 Spiegel: 2. 30.  
 Spierinx, F.: 217.  
 Spierinx, Pieter Sp. Silvercron: 169.  
 Spinola, Ambrosius: 98.  
 Spreeuw: 101.  
 Staets, Johannes: 158.  
 van Stalbemt, Adriaen: 97. 98.  
 Steen, Jan: 31. 33. 87. 111. 180.  
 Steenwyck, Pieter: 208.  
 Stockem: 200.  
 Stoffels, Hendrickje: 116.  
 Stradanus (van der Straet), Johannes: 123.  
 van Streek, Hendrik: 88.  
 de Succa, Antonio: 98.  
 Sweerts, Michael: 135. 136. 209. 210.  
 Sylvius, Professor: 169.  
 Tant, Salomon: 12.  
 Taxierung: 51—55. 117.  
 Tempesta, Antonio: 150.  
 Teniers, David d. A.: 75.  
 Teniers, David d. J.: 64. 85. 89. 94. 101. 118. 149. 195. 216.  
 Teniers, Juliaan: 32. 54. 146.  
 Terborch, Gerard: 111. 181.  
 Terbrugghc, Hendrik: 110. 167.  
 Terwesten Matheus: 136. 218.  
 Tideman, Philip: 216.  
 Tizian Vecellio: 107. 111. 147. 167. 171. 213.  
 van Tol, Dominicus: 168.  
 de la Tombe, Pieter: 113.  
 Tournay: 7. 81. 201.  
 Tromp, Martin Harpertsz.: 98.  
 Turin, Pinakothek: 23.  
 van Uden, Lukas: 133. 145.  
 Ulenborch, Gerrit: 103—109. 142. 157. 205—207.  
 Ulenborch, Hendrick: 103. 104. 205.  
 Urbino: 78.  
 Utrecht: 9—11. 16. 19. 29. 35. 50. 57. 65. 70. 81. 96. 161. 216.  
 van Utrecht, Adriaen: 76. 85. 115.  
 van Uytenbroeck, Mozes: 37. 217.  
 Uyttewael, Joachim: 109.  
 de Vado, Pierre: 56.  
 van Valckenisse, Philips: 171.  
 Valdor, Jan: 90.  
 Valkenburg, Dirck: 88.  
 Vasari, Giorgio: 200.  
 van Veen, Octavio: 216.

- Velazquez de Silva, Diego: 147.  
 van de Velde, Adriaen: 88. 180. 214.  
 van de Velde, Jan: 57.  
 de Vence, Comte, Sammlung: 77.  
 Venedig: 78.  
 Venedig, Akademie: 214.  
 van de Venne, Adriaen: 21. 46. 91. 180. 181.  
 van de Venne, Jan Pietersz: 91.  
 van de Venne, Pieter: 91.  
 Verbruggen, Gaspar Pedro: 10. 55. 146.  
 Verbruggen, Pieter: 192.  
 Verbuys, Arnold: 150.  
 Verdelft, Jan: 98.  
 Verdoel, Adriaen: 87.  
 Verhagen, Willem: 95.  
 Verkolje, Jan: 195.  
 Verkolje, Nikolaas: 195.  
 Verlosungen: 37. 55—58.  
 Verluyten, Hans: 214.  
 Vermeij, Jan: 21. 22.  
 Verschueringh, Hendrick: 205.  
 de Ville, Guillaem: 32. 33.  
 de Villie, Jacques: 33. 35. 218.  
 da Vinci, Lionardo: 40.  
 Vinck, Abraham: 158.  
 Vinckboons, David: 17.  
 Vinçon, Louys: 159.  
 van der Vinne, Vincent Laurensz: 161.  
 Visscher, Cornelis: 149.  
 Vlerick, Pieter: 140. 184. 213.  
 Vlie: 128.  
 de Vlieger, Simon: 36. 88. 191 bis 216.  
 van Vliet, Hendrik: 88. 142.  
 van Vliet, Willem: 142.  
 Voge, Salomon: 19.  
 Volleveys, Jan: 142.  
 Volmareyn, Crijn Hendricksz: 21. 22. 36.  
 Volmareyn, Hendrick Crijnse: 21.  
 Volmareyn, Leendert Hendrick: 10. 16. 22.  
 Vonck, Joannes: 32.  
 van den Vondel, Joost: 108. 174. 205.  
 van der Voort, Cornelis: 210.  
 van Vorst, Cornelis: 75.  
 de Vos, Cornelis: 75. 89.  
 de Vos, Daniel: 216.  
 de Vos, Liévin: 206.  
 de Vos, Marten: 53. 122. 192. 210. 216.  
 Voyer d'Argenson, Marquis, Sammlung: 77.  
 Vrancx, Sebastiaan: 207.  
 Vredenburg: 169.  
 de Vries, Hans Fredeman: 140. 192. 196.  
 von Wackerbart, Graf: 82.  
 Wallace, Sammlung: 111.  
 Wandbehänge: 3—5. 184. 185.  
 Wandteppiche: 3. 4.  
 van Wassenaer, Lt.-Admiral: 217.  
 van Weely, Jan: 93. 202.  
 Weenix, Jan: 57. 88.  
 Weenix, Jan, Baptist: 88. 146. 167.  
 van der Werff, Adriaen: 102. 132.  
 van der Werff, Pieter: 102.  
 van der Weyden, Rogier: 3. 52. 78. 115. 121. 147. 148. 160. 200.  
 van der Weyden, Schule: 214.  
 Weyerman, Campo: 32. 40. 41. 83. 94. 97. 103. 116. 146. 150. 156. 161.  
 Wien, kaiserliche Gemäldegalerie: 122.  
 Wiertz, Antoine: 201.  
 Wildens, Jan: 145. 146. 159.  
 Wildens, Jeremias: 145. 159.  
 Willaerts, Abraham: 88.  
 Wilhelm, Herzog von Bayern: 186.  
 Willem III. von Oranien: 13. 174.  
 Willem V. von Oranien: 170.

- |                                      |   |
|--------------------------------------|---|
| <b>Wilems, Marcus:</b> 144.          | <b>Ijzens, Peter:</b> 172.              |
| <b>Windsor:</b> 128.                 | <b>Ypern:</b> 7.                        |
| <b>de Witte, Emanuel:</b> 88. 167.   | <b>Ypern, Museum:</b> 208.              |
| <b>de Witte, Jakob:</b> 82. 95. 203. | <b>Ysenbrant, Adriaen („Meister</b>     |
| <b>de Witte, Jan Baptist:</b> 208.   | <b>der Mater dolorosa“):</b> 122.       |
| <b>Wolfram von Eschenbach:</b> 81.   | <b>Yver:</b> 77.                        |
| <b>Wouters, Frans:</b> 115.          |   |
| <b>Wouwerman, Philips:</b> 96.       | <b>Zeeland, Provinz:</b> 20.            |
| <b>Wuchters, Daniel:</b> 198.        | <b>von Zesen, Filips:</b> 174.          |
| <b>Wijck, Thomas:</b> 21.            | <b>Zomer, Jan Pietersz:</b> 113. 204.   |
| <b>Wijck-bij-Duurstede:</b> 57.      | <b>Zorg, Hendrick Martensz:</b> 87. 88. |
| <b>Wijnants, Jan:</b> 106.           |   |
-

## Druckfehlerverzeichnis.

Seite 37 Zeile 7 v. unten statt Holland: H o l l a n d s.

Seite 64 Zeile 13 v. unten statt freilich: f ü g l i c h.

Seite 133 Zeile 12 v. oben statt Don: D o u.

Seite 190 Zeile 19 v. oben statt Gonda: G o u d a.







N6934. F55 1972



a39001 003138008b

1-74 2

